Aural

Revista de Arte Sonoro y Cultura

ISSN 0719-4625

Nº3 | MAYO | 2017

XIMENA ALARCÓN
CLAUDIO BARROS
KATE CARR
LUÍS COSTA
FELIPE CUSSEN
MAYRA ESTÉVEZ
ROLANDO HERNANDEZ
RENATO ORDENES
JOSÉ PÉREZ DE ARCE
LEANDRO PISANO
TITO RIVAS
CARSTEN STABENOW

ANTROPOLOGÍAS DE LA ESCUCHA



Editor: Samuel Toro C.

Co-editor: Fernando Godoy

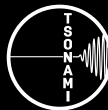
Colaboración editorial:
Jaime Villanueva D.
María Andueza O.
Romina Adaos O.
Claudia Cerda M.
Gustavo Celedón B.
Carolina Benavente M.
Manuel Rocha I.
José Manuel Berenger

Diseño Gráfico: Javier Bustos Collao

Fotografía Portada: Fernando Godoy

Impresión: Oikos Impresos

Impreso en Valparaíso, Chile,
Marzo 2017



Revista Aural es un
proyecto de Tsonami Arte
Sonoro

Este número de Aural fue financiado por:





ISSN 0719-4625

www.tsonami.cl

ÍNDICE

EDITORIAL

Samuel Toro
Fernando Godoy

Nos complace presentar el 3er número de la revista de arte sonoro y cultura Aural, en la cual nos propusimos el ambicioso título de *Antropologías de la Escucha*.

En este número hemos invitado a los(as) autores(as) a producir ensayos que abordan la reflexión sobre cómo los diferentes sistemas socio-culturales influyen y determinan los modos de vinculación con lo sonoro y la escucha. Así pensamos, por ejemplo, la manera en que los grupos humanos van representando su realidad sonora desde complejas tramas culturales, biológicas, simbólicas, económicas, sociales, políticas etc. A partir de estas ideas surgieron preguntas como ¿De qué forma el sistema neoliberal a "colonizado" o determinado las escuchas? ¿Cómo era la escucha de una era pre-industrial? ¿Como suena la ruralidad? ¿En que medida ha cambiado nuestra realidad el ingreso de las nuevas tecnologías al espacio cotidiano? ¿Cómo escuchaban e interpretaban el sonido otras culturas ancestrales? ¿Existen "resistencias" aurales en nuestra contemporaneidad?

En definitiva, este número busca plantear la pregunta sobre ¿De qué formas los humanos experiencian el entorno sonoro bajo circunstancias culturales e históricas dinámicas?

Los ensayos que podrán leer en este número son diversos y están escritos por artistas sonoros y teóricos que reflexionan desde perspectivas no necesariamente académicas. No obstante, todo el sistema de referencias de los textos está ordenado en la norma APA.

Acercándonos sucintamente a los textos podemos mencionar que el ensayo de **Tito Rivas** titulado *Arqueología aural: discurso, práctica, dispositivo,* establece una asociación entre los sistemas discursivos y los encuentros aurales antropológicos. En su ensayo realiza una rápida crítica a la investigación fenomenológica, donde la escucha y los estudios de los sonidos de los investigadores estarían siempre mediados por el discurso culturizado. Aquí Rivas cita y parafrasea a Foucault para establecer una hipótesis de discursividad *a priori* en el momento de abarcar las escuchas de, podríamos decirlo, casi todos los estudios e investigaciones de campo antropológicos vinculados al tema. **Mayra Estévez**, en su texto *Suena el capitalismo en el corazón de la selva*, realiza una crítica sobre los procesos de poder que han ejercido dominios y control de herencia occidental sobre prácticamente todos los lugares: ciudad, ruralidad, naturaleza, etc., lo que ha llevado a una precariedad acústica en "la cultura". Ella lo denomina "régimen colonial de la sonoridad". **Leandro Pisano** nos invita a reflexionar sobre los sentidos de pertenencia del concepto de territorio rural y su dimensión sonora. Para esto utiliza el ejemplo del proyecto *Passagi di tempo* como elaboración estética dentro de una comunidad rural a partir de la incorporación de, como él lo menciona, "nuevas experiencias". Pisano considera que en estos espacios (los rurales) es posible encontrar "economías políticas diferentes" a las narrativas de la modernidad. **Luís Costa** en su ensayo *El sonido gordiano: valores y complejidades de la escucha local*, nos invita a un momentáneo escape de las convenciones del arte sonoro para concentrarse en lugares y "personajes" olvidados; casas abandonadas, sonidos del "loco de un pueblo" en espacios periféricos; las relaciones del recuerdo nostálgico de una especie de inocencia en la escucha rica en matices no censurados. Costa propone lo que llama "la escucha libre local" no mediada por las investigaciones de campo tradicionales ni las últimas tecnologías para acceder a esas realidades sonoras de lugares que se "habitan a sí mismos". Es así que nos propone, quizá, un cierto resguardo de esos lugares, cuestión a reflexionar por el lector. **José Pérez de Arce**, en su texto titulado *Orquesta, Tropas y Perros*, parte de una enumeración de los territorios donde existen orquestas en Chile, para establecer las diferencias criollas de estas de acuerdo a las dinámicas locales. En el mismo texto incorpora la escucha de los ladridos de los perros para establecer una diferencia entre sonidos del cotidiano y perros que han sido abandonadas en forma masiva y que forman parte del paisaje sonoro que se integra o "participa" de las orquestas. **Ximena Alarcón** escribe algunos fragmentos sobre su experiencia en el proyecto *Sounding Underground*, donde utiliza "etnografía sensorial" como plataforma de acceso a (en palabras de la autora) "perspectivas de escucha y espacios intermedios que surgen en la vida cotidiana en los metros de Londres, París y México". Bajo entrevistas semi estructuradas a los transeúntes de los metro-trenes, el proyecto explora las posibles fronteras geográficas y las experiencias dentro de las infraestructuras industriales de estas ciudades (desde la escucha subterránea de los metro-trenes).

Como ha sido costumbre en la estructura de la revista, además de los ensayos hemos incorporado entrevistas, crónicas y reseñas. En entrevistas podemos leer la que realiza la investigadora mexicana **Andrea Ancira** a la artista sonora inglesa **Kate Carr**. También este número incluye una publicación inédita y póstuma de **Cristóbal Cornejo**, entrevista realizada al artista alemán **Carsten Stabenow** durante el Festival Tsonami 2014.

En crónicas escriben **Renato Ordenes** sobre procesos artísticos realizados durante el Festival Tsonami 2015 y **Rolando Hernández** sobre el proyecto *CCADDASM* realizado por el autor en México el 2016.

Por último, en las reseñas escriben **Claudio Barros**, sobre la muestra de arte sonoro argentino *Umbrales*, y **Felipe Cussen**, sobre el segundo *Festival de Arte Sonoro Sonandes* de La Paz.

Los dejamos en las páginas de este nuevo número, el cual esperamos que sea un aporte a la reflexión nacional e internacional en torno a las artes sonoras y la auralidad.



Fotografía Nelson Campos







Imagen Katiuska Saavedra

ARQUEOLOGÍA AURAL: DISCURSO, PRÁCTICA, DISPOSITIVO

F. Tito Rivas

En textos anteriores he intentado esbozar los cuadros de lo que he denominado una arqueología de la escucha. Me gustaría aprovechar este espacio para dibujar algunas viñetas adicionales que permitan desarrollar las posibilidades teóricas y prácticas de un enfoque arqueológico para el estudio del fenómeno aural.

La arqueología de la escucha, como enfoque, emerge a partir de la pregunta por las formaciones sonoras y su espejo aural como dimensión cultural. Se estimula en la pregunta por las condiciones de aparición y existencia de diferentes discursos sonoros que conviven en espacios delimitados, y que pergeñan la imagen de continuidades y de identidades aún superficiales, pero que permiten agrupar los géneros sonoros y diferentes experiencias de escucha. En tal sentido, el enfoque arqueológico indaga en el *a priori* histórico (Foucault, 2008: 214-223) de las formas sonoras; es decir, en las condiciones de aparición, formales, sociales, musicales, tecnológicas y discursivas que permiten o posibilitan que ciertas formas sonoras, y no otras, aparezcan y convivan en diferentes circuitos sociales o comunales.

Este enfoque atiende las preguntas por el desarrollo de los discursos sonoros, por el contexto que posibilita su emergencia y por las reglas o estructuras que nutren su posibilidad propiamente discursiva. Esta arqueología, en tanto aural, guía la pregunta por los dispositivos que posibilitan las condiciones de las prácticas discursivas sonoras, ya sean musicales, orales o incluso ecoacústicas. Estas prácticas, que darían contorno a ciertos dispositivos aurales, deben ser estudiadas en su variedad y dispersión, en su emergencia y continuidad, y en su forma de ser ellas mismas; es decir, representación, espejo, auralidad y audición.

Desde las primeras aproximaciones aventuradas en esta exploración (Rivas, 2011), aparecía la necesidad de establecer una dicotomía clara que nos permitiera asumir no solo la formación discursiva sino la comprensión morfológica de los discursos sonoros. Desde temprano se dejó ver (habría que decir, *se dejó oír*) que esta dicotomía y que este análisis social de la morfogénesis sonora, se desprendía de la exigencia de una observación fenomenológica: la escucha se produce a partir del sonido producido, auditado; y el sonido producido, vuelto discurso, es consecuencia de una forma previa de escucha. Esta relación dialéctica entre lo que suena y lo que se escucha, entre la forma sonora y su representación, entre el sonido producido y el sonido auditado, nos permitió observar la conformación discursiva de las prácticas aurales, que quedaban irremediablemente implicadas en el análisis morfológico y gramatical de los propios discursos sonoros y en las formas de representación y redistribución que conforman los, por nosotros llamados, *dispositivos aurales* (Rivas; 2014, 2015).

Como de estas líneas podrá desprender cualquier lector regular de Michel Foucault, he reutilizado algunos ejes y categorías de su arqueología de los discursos y de los objetos para intentar pensar las prácticas aurales y su comprensión como formas culturales (Foucault, 2008).

Una de las principales preocupaciones de Foucault fue justamente la pregunta por la formación de las prácticas discursivas, entendiendo que un discurso no se explica ni se sustenta en sí mismo, sino en toda una serie de discursos, ya sean contemporáneos, antecedentes de los mismos, o que circunscriben sus posibilidades a tradiciones y diálogos que se encuentran vinculados a comunidades construidas a través de diversos procesos históricos y sociales que le anteceden y posibilitan.

Resulta interesante preguntarse si lo mismo se puede plantear de los discursos sonoros y qué herramientas nos ofrece el enfoque arqueológico para emprender su estudio.

Resulta inevitable, también, inquirir de qué manera podemos decir que el sonido forma un discurso, de qué hablamos cuando decimos que hay discursos sonoros. ¿Los hay realmente? ¿Cuál es la relación que se teje entre la enunciación y el sonido? ¿La formación discursiva que esgrime Foucault en el campo de la historia de las ideas puede ser entendida de la misma manera aplicada a los *campos aurales*?, y ¿a qué llamaríamos entonces, *campos aurales*?

Teniendo estas preguntas como horizonte, intentaré dialogar con algunas categorías arqueológicas consideradas desde una perspectiva aural: discurso sonoro, práctica sonora y dispositivo de escucha. Este breve ensayo se dividirá, asimismo, en tres partes: *la arqueología aural* dentro del campo de las ciencias sociales; las condiciones de auralidad a partir de una escucha de la escucha como vuelco epistémico que permite el estudio de los *campos aurales*; y el archivo, el conjunto de reglas y prácticas, el sistema, que les otorga significado, su operación e historia.

ARQUEOLOGÍA: CRÍTICA AURAL DE LAS CIENCIAS SOCIALES

Es innegable que los llamados estudios sonoros constituyen ya una interdisciplina que crece de manera mesurada pero visible. Bajo ese gran nombre se agrupan diferentes enfoques que tienen en común el interés por el fenómeno sonoro, usualmente desde una perspectiva más bien social o antropológica. Si bien el sonido como fenómeno físico y acústico ha sido ampliamente descrito y modelado, aún resulta compleja la comprensión, metodológicamente hablando, de las maneras en que el sonido se manifiesta social, aural y espiritualmente. Hay que decir que la época clásica de las ciencias sociales (esa que corresponde a su formación y primer desarrollo, hasta bien entrados los años 60 del siglo pasado) poco se interesó en reflexionar sobre el sonido como formación cultural o antropológica. Las antes llamadas ciencias del espíritu, ahora ciencias sociales, aportaron pocas herramientas metodológicas para la comprensión de los fenómenos netamente aurales y para la llana comprensión aural de los fenómenos.

Si bien no es mi intención realizar aquí la historia crítica de la manera en que las ciencias sociales se han acercado –o no- al fenómeno sonoro, resulta interesante que, justamente desde una crítica de las ciencias sociales como la que implica el enfoque arqueológico, se nos permita pensar un cierto aparato teórico que pueda no solo iluminar territorios poco explorados, sino que despliegue también una interrogante sobre la manera en que los saberes se han acercado al territorio de lo sonoro y cómo lo han formulado.

Como decía, en los últimos 30 años se ha venido suscitando un creciente interés no solo por los estudios sonoros, sino por el diseño de categorías y herramientas metodológicas que le otorguen sintaxis y prosodia a su discurso. Tal es el caso de que hoy podamos hablar, ya sin rubor ni titubeos, de una *antropología de la escucha*; lo que nos indica que para las ciencias sociales el fenómeno antropológico aural ya está *siendo escuchado*.

En sentido estricto, no es que el sonido haya sido ignorado. Desde comienzos de la era fonográfica (cuya emergencia data de las últimas décadas del siglo XIX), disciplinas, en esos entonces jóvenes, como la etnografía y la antropología se acercaron a la fonografía como un recurso para producir archivos y testificaciones de fenómenos sociales estudiados, es decir como una forma de inscripción (De Marinis, 1997).

Pero la fonografía era usada meramente como un medio que permitía estudiar otras regiones semánticas o discursivas, y no la sonora en sí misma (Erlmann, 2004). Los primeros acercamientos quedaban pues supeditados a vehicular otros contenidos (simbólicos, lingüísticos, sociales, económicos, incluso musicales), pero pocos desarrollaban un enfoque netamente aural, ya que el campo y objeto de estudio no eran los fenómenos sonoros. Debido a este trasvase, a esta importación, podríamos decir que el análisis no contaba con las herramientas adecuadas para poder establecer un enfoque sin terminar navegando en otro distrito discursivo donde las reflexiones rara vez germinaban en una categorización aural, sino en enunciaciones de tipo semántico, étnico, económico-social o antropológico[1].

Hoy en día aparece como necesario el uso de categorías que permitan aproximarnos a los enunciados y acontecimientos que estudiamos desde una perspectiva propiamente aural. Vale quizá detenerse para expresar a qué llamamos perspectiva aural: se trata de una intencionalidad[2] dirigida a producir un tipo de pensamiento que tiende a lo sonoro-auditivo y que, a su vez, lo contempla en el proceso mismo de conformarse como objeto; esto es, un enfoque que asume que su objeto es eminentemente sonoro y que para descifrar tanto al objeto como a las formas de relacionarse con él es necesario colocarse en y desde el propio campo de su formación y actuación, es decir, en un campo netamente aural.

¿Cómo se configura este campo aural? ¿Qué tiene que decir el enfoque arqueológico sobre la formación del objeto sonoro como objeto del discurso y a la vez la formación sonora del discurso con respecto al tratamiento y formación de su objeto?

Si el enfoque aural supone que su objeto es un objeto sonoro, vale preguntarse por las modalidades en que este objeto se forma y se ofrece a nuestro encuentro. En otros espacios he intentado mostrar como una fenomenología nos permite entender los modos en que el objeto sonoro se da a nuestra percepción y conocimiento (Rivas, 2009, 2011). Por otra parte, la arqueología (Rivas, 2011, 2014) nos permitiría revisar y desestratificar las maneras en que articulamos esa percepción y la vinculamos a un territorio donde dialogan formas discursivas diversas, que emanan o contrastan con el objeto, y en cuyo encuentro, y riqueza, se forma lo que llamaríamos su *comprensión aural*.

En ese sentido, la vinculación entre discurso sonoro y práctica de auralidad, que usualmente quedan dislocados en el análisis, nos posibilitaría una visión crítica (habría que decir, mejor, una audición) del corpus con que nos acercamos a estos temas desde las ciencias sociales o antropológicas.

Por una parte, la crítica aural, como crítica arqueológica de las ciencias sociales, tendría también la posibilidad de revisar las formaciones discursivas sobre lo sonoro y su propia historia de ir narrando el objeto entendido como sonoro, fonosocial, psicofónico o acústico.

Por la otra, se trataría de rediseñar las categorías para pensar lo sonoro sin el filtro de otros dispositivos, como por ejemplo el que opera bajo una hegemonía de lo visual-lingüístico. Largo sería de comentar la manera en que ciertos dispositivos han favorecido el predominio de la vista por encima del resto de los demás sentidos -por no hablar del patrocinio de la lingüística en la mayoría de las ciencias sociales- y su derecho de piso durante el desarrollo del saber occidental. Desde McLuhan (1969) hasta Schafer (1977), diferentes autores han denunciado el predominio de lo visual-cultural y la carencia en la formulación de competencias epistemológicas, a partir de, por ejemplo, los discursos del oído. Baste decir aquí que en las últimas décadas ha crecido el sentido crítico en el seno de las propias ciencias sociales como para advertirnos que existen otros enfoques perceptuales que pueden permitirnos comprender al hombre desde la pluralidad de los sentidos y que han propuesto el rediseño de categorías y su utilización crítica. La *antropología de los sentidos* produjo una importante revolución que posibilita una toma de dis-

tancia de la visualidad para entornar otras posibilidades cognoscitivas; la auralidad, por supuesto, entre ellas.

Una perspectiva aural, por tanto, supone redirigir las categorías conceptuales de tal manera que nos permitan designar las prácticas sonoras sin que tengamos necesariamente que extrapolar categorías de lo textual, de lo lingüístico o de lo visual a fenómenos que son netamente sonoros. La crítica aural nos permitiría entender el sonido como un discurso, así como de qué manera el discurso, siendo sonoro, se despliega y establece sus propias mecánicas de aparición en lo aural.[3]

De esta manera, si entendemos la antropología como el campo de lo relativo a lo *anthropos* que somos, una antropología de la escucha sería el campo de lo relativo a ese *anthropos* en la escucha y a la escucha de ese *anthropos*. Se puede hablar en ese sentido, como ya han hecho algunos, de un campo discursivo relativo al *homo audiens*.[4]

Apoyada por una crítica aural, la escucha y el acto de la escucha son susceptibles de ser particularizados y retroalimentados en el seno de sus formaciones.

CIRCUNSTANCIAS DE AURALIDAD: ESCUCHAR LA ESCUCHA

Evidentemente, desde una perspectiva aural, la comprensión del objeto sonoro se puede entender[5] como la de un objeto producido en y por la escucha. No es que no existan campos de enunciación en los que el objeto del estudio sonoro pueda ser otra cosa que escucha; habrá disciplinas que puedan interesarse por evaluaciones estadísticas a partir de prácticas sonoras, o bien por cuantificaciones detonadas a partir de situaciones aurales, pero para el enfoque fenomenológico-arqueológico que hemos estado explorando, el acto de escucha es el territorio privilegiado de inscripción de las formaciones discursivas sonoras y, en ese sentido, la escucha es pensada como campo de formación, como cruce, espejo y crisol donde se forjan, replican y resuenan las formaciones y las prácticas discursivas de lo sonoro.

Habría entonces que investigar la escucha como objeto discursivo y también como objeto del discurso: ¿qué nos dice la escucha de ella misma como acto y como forma de mediación?, y luego ¿qué decimos de ella? ¿Cómo referimos e interpretamos la práctica de escucha en el campo del discurso?, y ¿cómo podemos saber qué nos dice la escucha, sino es justamente escuchándola? ¿Cómo escuchamos la escucha?

Habría que decir que esta estrategia, este vuelco, pasa por minar nuestro entendimiento tradicional de la escucha, que usualmente es pensada como un acto de transporte, un acto de contacto que meramente enlaza el acto sonoro con el acto perceptual. Comúnmente consideramos la escucha como una acción transparente de la percepción, que comunica el sonido producido con el sonido escuchado, asumiéndolos como un binomio unificado en una sola cara. Se escucha lo que se oye, y lo que se oye es lo que suena (Rivas, 2011, 2014). Pero si nos detenemos en este proceso, sutil ciertamente, advertiremos que la escucha, como operación perceptual, no se trata simplemente de una transducción mediante la cual se realiza el ejercicio de transparentar el sonido auditado. Si analizamos la operación de escucha que se activa en cada práctica auditiva nos colocamos en la posibilidad de distinguir cómo se escucha el objeto y, en esa medida, cómo se produce y cómo lo escuchamos. No solo como nuestra escucha hace su encuentro con el objeto sonoro y, en ese movimiento de diálogo de interacción vibratoria, le otorga forma y existencia. A través de este encuentro la escucha también adquiere forma y contorno.

La escucha queda dibujada entonces como un campo de mediación que se forma en el juego de intercambio que se teje entre el sonido producido y el sonido auditado. Escuchar la escucha permitiría distinguir, propiamente, su contorno; el perfil y el escorzo que hace la escucha en su recorrido a través del objeto sonoro.[6]

Así pues, el objeto aural del estudio social, antropológico, se desplaza al acto de escucha entendida como un dispositivo, como un entramado de relaciones cuya operación ofrece la forma y explicación arquitectónica del objeto y, al mismo tiempo, de sí misma como objeto de un discurso.

Podríamos pues estudiar la formación, producción y conformación de los objetos sonoros escuchándolos proyectados en el perfil, en el contorno de una escucha individual o social. Habría entonces un desplazamiento desde el fenómeno sonoro mismo hacia el sujeto que se forma a través de él y por él. Habría, en términos foucaltianos, un sujeto de la escucha, un *sujeto aural*, conformado, producido por unas específicas circunstancias de auralidad.

En este sentido, al hacer legible y al poner en relieve esta suerte de sobra de lo sonoro en la escucha, que permite revelar el perfil de este acto, y de ahí el perfil del agente o sujeto que lleva a cabo o participa en una experiencia aural, se haría patente la práctica, documentada o no, bajo diversas estrategias de archivo. El enfoque arqueológico nos permitiría entrever –entreoír- la distinción que se teje entre discurso sonoro y práctica discursiva; entre sonidos producidos y sonidos auditados, entre dispositivos sonoros y dispositivos de escucha.

DISCURSO, PRÁCTICA, DISPOSITIVO: EL ARCHIVO AURAL

¿Cuáles son las condiciones que posibilitan la formación de un discurso sonoro, o de una práctica auditiva? Esta sería una pregunta canónica para la arqueología aural. Pero también, ¿cómo se articula la discursividad de lo sonoro en el seno de las prácticas aurales?, y ¿cómo los enunciados y discursos sonoros reciben una cierta condición discursiva, desde y por lo aural, en la que cobran sentido y operación en el seno de ciertas conductas locales o comunitarias?

En lo personal siempre me ha intrigado de qué manera se tejen los comportamientos de escucha con relación a los diferentes estratos socioculturales. Por qué en ciertas comunidades comienza a privar cierto tipo de práctica aural concomitante a la producción de ciertos discursos sonoros. Siguiendo lo arriba dicho, el análisis arqueológico nos obliga a considerar que las prácticas aurales se perfilan a través de los discursos sonoros mediante los que cobran vida y se actualizan. Hay una relación dialéctica entre discurso sonoro y práctica de escucha que teje en su entramado de relaciones lo que podemos llamar un *campo aural*, un *dispositivo aural*.

Concluiré por ahora estableciendo posi-

bles definiciones para las categorías antes mencionadas y que darían cierto cuerpo físico al esbozo teórico de esta arqueología aural propuesta.

Discurso sonoro: refiere al conjunto de posibilidades de articulación de una práctica de producción sonora circunscrita a un espacio diacrónico o sincrónico determinado. Pero también al dispositivo de escucha que lo acompaña y reproduce, tanto en la pre-producción como en la audición. El discurso tiene que ver con la articulación de ciertos sonidos en un campo de comunidad. Los géneros musicales podrían ser discursos sonoros, en la medida en que se conforman de recurrencias, de estructuras y reglas de combinación. Pero al interior de un género, cada una de esas formas de repetición, de identidades identificables en la articulación, pueden tener también un carácter discursivo sonoro. Lo que en musicología se llama "formas musicales" podrían ser también consideradas discursos, actuando transversalmente en diferentes géneros y contextos sonoros.

Práctica aural: alude a la ejecución y operación de los discursos en contextos específicos, ligada a fórmulas, rituales, circunscripciones y contextos. Mediante la práctica aural se consumen unos ciertos tipos de discursos, así como también se producen. No sólo atiende al territorio de la escucha, sino, al de la producción de los discursos sonoros que la habitan. Por ejemplo, al escuchar radio, los contextos y hábitos en que se actualiza la producción de discurso radiofónico se encamina a satisfacer tales contextos y costumbres. La ejecución de cierta música en obediencia a ciertos contextos, y al igual, la producción de dicha música, reglamentada, circunscrita por las prácticas de escucha en las que alcanzarán legitimidad y valor se conceptualizan como una práctica aural.

Dispositivo aural: se trata del trazo, huella o escorzo que resulta del encuentro, diálogo o choque, usualmente repetido, entre un discurso sonoro y una práctica de escucha. La producción y repetición reglamentada, contextual, de ciertos sonidos –y no otros- va formando un modo de escucha, un contorno de expectativa que el discurso satisface o no. El dispositivo se forma necesariamente en la repetición, a través del contacto continuo, de igual manera que el repetido paso de un viento o del agua dan forma milenaria a una roca. La constante exposición a ciertas formas vibratorias, a ciertas morfologías sonoras, confieren al oído una cierta forma de envase, de recepción, que termina estando más abierta, más proclive a tales formaciones que a otras. De igual manera, la preexistencia de una escucha formada, produce guías e imaginaciones que conducen los caminos de la producción sonora, conforme a la persecución de su ideal formal. El dispositivo no es una estructura definitiva ni rígida; goza de ductilidad, es maleable a las posibilidades que pueden ofrecerle ciertos discursos en obediencia o en rebeldía con ciertos contextos; pero existe, inevitablemente, como la forma óntica de una huella, de un escorzo que se actualiza en el presente de escuchar y que permanece en la memoria produciendo patrones de protensión que habrán de manifestarse, mediante el recuerdo y la pre-escucha, en nuevas formas de diálogo y acoplamiento. Lo llamamos dispositivo aural entendiendo no sólo la práctica y el acto de escucha, sino también la escucha activa que implica toda producción sonora del discurso. El compositor, el productor de discurso sonoro, ineludiblemente comportan una serie de dispositivos que habrán de posibilitar, fortalecer o debilitar líneas discursivas y, con ello, guiarán su producción de formas sonoras específicas. Lo que usualmente se llama en periodismo musical "la influencia", encuentra en la teoría de los dispositivos aurales una formulación más compleja y que se atiene a las convulsiones de una fenomenología de la escucha creativa.

Sugestivamente, la interacción de estas categorías: discurso, práctica y dispositivo, permite conformar un núcleo móvil y poderoso de comprensión de la articulación de las condiciones de producción aural.

Para concluir, agregamos la noción de *archivo*. Podemos recuperar en principio la idea que propone Foucault en su arqueología del saber: *archivo* no es el compendio de sonidos que una cultura ha producido; tampoco la institución que lo resguarda y posibilita su permanencia y memoria viva; se trata más bien, como dice Foucault, del sistema que articula y opera las condiciones de aparición, producción, permanencia, reproducción y oclusión o disipación de un discurso o un grupo de discursos sonoros, o de una práctica o un grupo de prácticas aurales, en el seno sincrónico/diacrónico de una comunidad (Foucault, 2008: 219-223).

El *archivo* sería justamente el conjunto de dispositivos aurales y su interrelación plástica, la manera lúdica, conflictiva o política que tendrían de combinarse, de amplificarse, de eclipsarse, de dominarse o sucumbir entre el *súmmum* de todos los discursos. El *archivo*, por supuesto, daría cuenta de una cultura sonora específica, pero al mismo tiempo hace evidente la pluralidad de culturas en el seno de una misma "unidad" cultural sonora. Esa pluralidad vendría explicada por la diversidad de los discursos, las prácticas y por ende los dispositivos; sería el testimonio de las realidades complejas y multidimensionales en las que la escucha tiene que habitar y configurarse; las escuchas personales, pero también las grupales, las regionales, aquellas que dan identidad a comunidades o pueblos, incluso a países. En medio de toda esa diversidad de vibración resonante, la arqueología nos permitiría admirar, a través de su dispositivo auditor de la escucha, la gama que conforma la insólita y variada topografía de las formas en que el *anthropos* que somos, nos hace habitar el y en el sonido.

NOTAS

1 Con todo el sesgo particular de enunciación que dichas disciplinas asumían y asumen como formas discursivas.

2 Idea que hace resonancia con el concepto de *intencionalidad* de Franz Brentano. Intención que se origina en y a través de una percepción, en este caso acústica.

3 Inevitable decir que, como forma de arqueología, habrá que mostrar también si la propia noción de discurso, emanada del análisis textual, es válida o apta para dialogar con las formaciones aurales.

4 Por supuesto, lejos de un simple antropocentrismo, habría que asumir la escucha como una energía, como un atributo del ser, que en ese sentido no pertenece solo a lo humano.

5 Entenderse como si dijéramos *entendre* en francés, que significa al mismo tiempo entender y escuchar. (Schaeffer, 1966).

6 El objeto sonoro es la suma o conjunción construida entre el objeto que suena y el objeto que se percibe. (Schaeffer, 1966; Chion,1983; Rivas, 2011).

BIBLIOGRAFÍA

Attali, J. (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música. (Traducido al español de Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique).* México: Siglo XXI editores.

Chion, M. (1983). *Guide des Objets Sonores*, París: Éditions Buchet/Chastel, INA/GRM.

DeMarinis, P. (1997). On Sonic Spaces. En C. Kelly, *Sound* (pp.73-75). London: WhiteChappel Gallery, The MIT press.

Diederichsen, Diedrich, Ruhm, Constanze (eds.) (2010) *Inmediacy and Non-Simultaneity: Utopia of Sound*, Vienna, Schlebrügge.

Erlmann, V. (2004). But What of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses. En V. Erlmann (Comp.). *Hearing Cultures, Essays on sound, listening and modernity.* (pp. 1-21) Nueva York: Berg.

Foucault, M. (2008). *La arqueología del saber.* (Traducido al español de l'archéologie du savoir). Buenos Aires: Siglo XXI editores.

McLuhan, M. (1969). *La Galaxia Gutemberg* (Traducido al español de *The Gutemberg Galaxy*). México: Aguilar.

Rivas, F. J. (2009). Territorio sonoro: apuntes para una fenomenología del sonido en la escucha. En *Megalópolis Sonoras. Identidad cultural y sonidos en peligro de extinción*. México: Fonoteca Nacional.

Rivas, F.J. (2011). What a Sound Object is: Phenomenology of sound in Pierre Schaeffer. En *Pierre Schaeffer: mediArt*, (pp. 35-43). Croacia: Museum of Modern and Contemporary Art of Rijeka (Ed.).

Rivas, F.J. (2011). *Lo que se oye y lo que suena: Ideas para una arqueología de la escucha.* México, D.F: Registro MX.

Rivas, F.J. (2014). Archaeology of listening: stratophonie on musical discourses. En *Musical Practices: Continuities and Transitions*, Belgrade: Department of Musicology /Faculty of Music / University of Arts (en prensa).

Rivas, F. (2015). Fenomenología política del ruido. *Revista Ixaya, N° 9*, 75-96. http://ixaya.cucsh.udg.mx/sites/default/files/fenomenologia_politica_del_ruido.pdf Año 2015, julio-noviembre 2015 Universidad de Guadalajara.

Schaeffer, P. (1966).*Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.

Schafer, R. (1977) *The Tuning of the World*. Nueva York: Knopf.

F. Tito Rivas

(Ciudad de México, 1977) es músico, artista sonoro e investigador.

Su trabajo se ha enfocado en la experimentación con medios sonoros y visuales como creador, investigador y gestor cultural. Sus intereses artísticos han explorado el paisaje sonoro, la instalación sonora, la música experimental multicanal, el radioarte, el documental sonoro y la poesía sonora. Ha desarrollado una investigación teórica sobre el sonido y la escucha a partir de un enfoque basado en la fenomenología y la arqueología epistemológica. Se ha presentado y ha expuesto piezas de arte sonoro en diversos recintos y festivales. Es profesor universitario de asignaturas sobre creación sonora. Desde 2006 es parte del equipo que fundó la Fonoteca Nacional de México, siendo actualmente subdirector de programación y proyectos artísticos y culturales de la misma. Desde 2014 es curador del Espacio Sonoro multicanal de Casa del Lago (Universidad Nacional Autónoma de México).



Fotografía Fernando Godoy

SUENA EL CAPITALISMO EN EL CORAZÓN DE LA SELVA[1]

Mayra Estévez Trujillo

1. ANTROPOCENTRISMO Y RÉGIMEN COLONIAL DE LA SONORIDAD.

La sonoridad podría ser caracterizada como un conjunto de prácticas sociales y culturales, cuyo entramado puede ser leído no sólo como un fenómeno físico. Así, un significativo conjunto de estas prácticas, se encuentran inherentes a lógicas bélicas de culturas que surgen en todo el globo, ligadas al uso de las tecnologías tipificadas por René Eisler como tecnologías de la destrucción. "Se trata de un cambio cultural en el que la guerra fue un instrumento esencial en la sustitución de un modelo de asociación por un modelo dominador" (Eisler, 2005: 41). Esta configuración de lo bélico, que al parecer surge hace 7.000 años a.C., pudiera ser la base del "patrón patriarcal del poder".

Dicho sea de paso este giro histórico posicionó una perspectiva hegemónica de lo "Humano" con mayúscula, la cual resulta ser problemático cuando se instala como centralidad del vasto universo. Óscar Forero lo propone en los siguientes términos:

> *Además de la violencia, la inequidad y la dominación de grupos humanos de élite sobre las mayorías humanas; también se constata que la extracción expoliadora a gran escala de petróleo, minerales, así como la producción pecuaria y agrícola fundamentadas en el uso de químicos de alto impacto y en condiciones de explotación animal intensiva, cruel y despiadada, no sólo ha fundamentado –ilegítimamente- la supremacía humana sobre las demás especies, sino que ha llevado a la destrucción y contaminación ecosistémica a escala planetaria* (Forero, 2013: 113-136).

Desde esta lógica lo sonoro deviene en una herramienta de poder, dominio y control, cuyo legado, el antropocentrismo producto del racionalismo occidental, se ha generalizado y naturalizado de manera dominante en perjuicio de los seres vivos, humanos y no humanos, sus entornos naturales, urbanos, rurales y efectivamente su calidad y decadencia acústica. Las formas y usos de lo sonoro, fundadas en esta perspectiva, producen un patrón organizacional que podemos caracterizarlo como "régimen colonial de la sonoridad". Una tipificación de aquel tiene que ver con la instrumentalización de tecnologías usadas para la guerra, que operan como sendos aparatos de persuasión y cuyos efectos van generando afecciones sensoriales a través de la producción de impactantes sonoridades.[2] Este patrón orbita y circula como un eje constitutivo a las invasiones armadas, producto a su vez de una lógica marcial que lo promueve y lo asegura hasta el presente.

Así el "régimen colonial de la sonoridad" pudiera ser comprendido como un proceso histórico irregular y heterogéneo, aún presente en nuestros contextos. Tratándose de una dimensión simbólica del antropocentrismo, ligado a un tipo de pauta patológica patriarcal y dominante, que se constituye en experiencias coloniales vinculadas a dimensiones políticas, económicas y sociales; así como el entrecruce de acciones y situaciones históricas, que tornan equivalente el pasado respecto a las sociedades presentes.

La experiencia colonial a partir de 1492, por ejemplo, se expresó con la intromisión de la pólvora, los caballos y los canes instrumentalizados como armas y tecnologías de guerra. Novedades que, por cierto, operaron como dispositivos de afectación sensorial para las poblaciones indígenas sobrevivientes, con efectos secundarios como "el mal de espanto" enfermedad producida por una fuerte tensión y angustia. La intromisión de los cuerpos sonoros: pólvora, caballos y perros, fundamentalmente acrecentó el "trauma de la conquista" (Wachtel, 2001: 44-48) desde una perspectiva sensorial y perceptiva, donde la experiencia frente al terror de lo desconocido a partir de la escucha, se modificó drásticamente por la alteración de un mundo sonoro previo.[3]

En el mundo contemporáneo, por ejemplo, el régimen colonial de la sonoridad se actualiza en la era de la reproductibilidad tecnológica mediante el uso del sonido como herramienta de persuasión: "tortura sin contacto". Es el caso de Guantánamo, en donde se sometía a personas islamistas a través de emisiones sonoras de altos grados de decibeles, durante intervalos de hasta 25 horas.

Estas situaciones extremas no excluyen otro tipo de variables. Así, en el contexto del capitalismo global, el ruido generado por dispositivos que producen la emisión constante de sonidos molestos y estridentes, a través de artefactos de mediana o gran escala, ocupa actualmente la mayor parte de nuestras vidas cotidianas.

¿De qué manera se producen sonoridades dentro de la experiencia capitalista en gran escala, cuya lógica fabril ha llevado a la mercantilización de la reproducción y regeneración de la vida en nombre del desarrollo? ¿Cómo a partir de esta experiencia se configuran los mapas sonoros? ¿A qué suena el capitalismo?

Quienes trabajamos, reflexionamos y producimos conocimiento desde las sonoridades, sabemos que el sonido es un sistema muy complejo, por ello la modificación de un factor puede alterar la forma de todo un sistema sonoro. El conjunto o sistema sonoro configu-

rado por todos los factores que afectan el "fenómeno sonoro" según el compositor canadiense Murray Schafer es el *Soundscape*, concepto relacionado con la noción de ecología acústica, es decir, la revisión y relación de los seres vivientes en el ámbito de la sonoridad. *Soundscape*, paisaje sonoro, esfera sonora o paisaje audible, desde esta perspectiva significa todo el continuo de música, habla, ruido, incluyendo los sonidos sintéticos y el silencio (Schafer, 2013).

Si bien Schafer explorar la relación entre "seres vivientes" y medioambiente, poco ahonda sobre las relaciones de poder, dominio, control y geopolítica, en las que ciertos territorios del planeta se ven afectados por las acciones antrópicas del capitalismo a gran escala, basado en el desarrollo y crecimiento económico sin "límites".

2.- EL CORAZÓN DE LA SELVA.

Iquitos, ciudad amazónica conocida como el "Corazón de la Selva", pertenece a la región de Loreto, provincia de Mainas, a orillas del río Amazonas, bordeada por el río Itaya y Nanay. Iquitos es una isla a la cual solo se puede ingresar fluvial o aéreamente. Está ubicada en la selva baja, a nueve horas de distancia del trapecio fronterizo que comparte Leticia (Colombia), Tabatinga (Brasil) y Santa Rosa (Perú).

Si tuviéramos que tipificar a Iquitos de alguna manera, podríamos reconocerla como una zona que se configura entre lo rural y lo urbano, aquello la coloca como un espacio intermedio y en construcción que se articula desde la influencia de los cinturones de migración. En este sentido, sus habitantes reconocen que Iquitos es un territorio fronterizo entre lo urbano y lo rural. No obstante, la avanzada urbana sin precedentes condiciona a la isla como una de las ciudades más ruidosas del continente, en la que el predominio de los bosques tropicales y sus sonoridades van desapareciendo gradualmente. Se trata de una urbe asentada en mitad de lo que otrora fuese un espacio principalmente selvático, que con el paso del tiempo ha sido afectada por las consecuencias de la explotación cauchera, maderera y petrolera y, actualmente, por graves problemas socioambientales como el ruido.

La historia de Iquitos, basada en saqueos y exfoliaciones, dialoga con las historias de los otros espacios del llamado "Tercer Mundo", asediados por los regímenes economicistas, así como los nuevos colonialismos internos y externos. En otras palabras, "por el fascismo social que la modernidad ha ocasionado en su encarnación imperial global" (Escobar, 2005). En encadenamiento con los procesos del capitalismo global en Iquitos, la aplicación exacerbada de este modelo y sus promesas de progreso -como es de suponer- son una entelequia sostenida bajo la noción de consumo "individual" y "masivo" sin límites: a mayor consumo mayor bienestar. No obstante, su particularidad se distingue por un permanente enmascaramiento de ruidos molestos. Aquello sucede cada vez que Iquitos despierta y es ocupada por más de 24.000 unidades de mototaxis, como una consecuencia de la llamada huella ecológica de la industria del mercado automotriz. Honda Motor Co. Ltda, fundada en 1948 por Soichiro Honda y su socio Takeo Fujisawa, se reconoce como una empresa comprometida en actividades a escala mundial, con negocios e inversión de capitales en mitad de la selva de Loreto en la ciudad de Iquitos, donde opera una de las 135 plantas manufactureras que tiene en 31 países del mundo.

Esta industria está adecuada para una producción anual de 25.000 unidades de motocicletas, con una proyección futura de 50.000 motocicletas anuales.[4] La planta de Iquitos es de vital importancia para el plan de expansión de la compañía en la región, luego de las instaladas en Brasil y Argentina.[5] Los procesos publicitarios de la planta y empresa denominada "La Honda Selva de Perú", persuaden a los consumidores planteando que no solo producen motocicletas sino también el "desarrollo" y el "progreso", y hacen así realidad los sueños de las personas. La inversión para la construcción de la planta de Iquitos fue de 10 millones de Nuevos Soles para un área de 30.000 mil metros cuadrados. Las materias primas llegan desde Japón y son ensambladas en esta planta. Los puntos de venta a los que abastece no son solamente locales sino también nacionales.

En Iquitos opera una variable inscrita en un tipo de "régimen colonial de la sonoridad" que destaca al ruido como enmascaramiento audible, frente a sonoridades que desaparecen por el predominio de la excesiva presencia de motocicletas y, tras ellas, las presiones comerciales e industriales de un patrón capitalista de consumo cada vez menos sostenible, que deriva en una catástrofe socioambiental de origen antropocéntrico.

Dichos patrones de producción y consumo operan de espaldas a las secuelas históricas y del presente, los cuales generan condiciones de desigualdad entre los países con un alto nivel de ingresos frente a los países con niveles medios y bajos, generando problemáticas como la Huella Ecológica. La World Wildlife Fund (WWF, 2012) emitió *El informe de Planeta Vivo* (2012), en donde se argumenta que el tamaño de la Huella Ecológica de la humanidad tiene que ver con el consumo individual de bienes y servicios, así como los recursos utilizados y los residuos generados para proporcionar esos bienes y servicios. Así mismo la llegada de la urbanización a las zonas empobrecidas conduce a un aumento de la huella ecológica. El impacto de la degradación ambiental repercute directamente en la gente más pobre del mundo, especialmente en la población rural y las comunidades de los bosques y las costas.

Estas argumentaciones resultan útiles a la hora de analizar con detenimiento los problemas ambientales que comporta la producción a gran escala de la industria automotriz, que para el caso de Iquitos constituye sino el primero, uno de los elementos contaminantes que, lamentablemente, posicionan a esta ciudad como una de las más ruidosas de Latinoamérica. Hay

que tomar en consideración, además, que los procesos conducidos por la actividad humana, probablemente dejen un impacto del cual será difícil recuperarse en decenas de millones de años.

Efectivamente las transformaciones del Planeta Tierra, provocadas por la intervención antropocéntrica que actualmente se sostiene y fundamenta en el libre mercado, han llegado a poner en peligro la vida en sus múltiples formas y las condiciones en las cuales esta se genera. La extinción de diversas faunas silvestres, por ejemplo, está directamente relacionada con la extinción de complejos sistemas sonoros que estas producen.

En este sentido los mecanismos de medición de los impactos del peso de la carga humana en el planeta resultan incompletos si no se consideran problemas como la extinción de los sonidos de las especies en peligro, así como de la contaminación por ruido, directamente relacionada con dimensiones como la extinción de mundos sonoros humanos y no humanos, así como su salud y bienestar.

3.- HUELLA ECOLÓGICA SONORA

La organización WWF en 2008 emitió el *Informe Planeta Vivo*, en el que se indica que la Huella Ecológica mide el área de tierra y agua biológicamente productivas requerida para producir los recursos que consume un individuo y una población, y la absorción de los desechos que estos grupos o actividades generan, dadas las condiciones tecnológicas y de manejo de recursos prevalecientes. Esta área se expresa en hectáreas globales. En el mismo documento se advierte que para evitar exagerar la auténtica presión de la demanda de la humanidad sobre la naturaleza, la "Huella Ecológica" incluye solo aspectos del consumo de recursos y de la producción de desechos para los cuales la Tierra tiene capacidad regenerativa, sin tomar en cuenta la emisión de productos tóxicos.[6]

En el mismo informe se aclara que se tiene en cuenta el cálculo entre el consumo neto más las importaciones que son sumadas a su producción, pero no las exportaciones. Esta suma y resta entre importaciones y exportaciones son graficadas en el informe de la siguiente manera: "Los recursos utilizados para producir un automóvil fabricado en Japón, pero vendido y utilizado en India, contribuyen a la huella de consumo de India, no de Japón" (Informe Planeta Vivo, 2008: 54). Todo lo cual implicaría que: "La huella del carbono del consumo de un país incluye las emisiones directas de dióxido de carbono a partir del uso de combustibles fósiles, así como las emisiones indirectas de los productos fabricados en el exterior" (Informe Planeta Vivo, 2008: 39).

A pesar de que en el informe explícitamente se trazan los límites de lo que la "Huella Ecológica" incluye y no incluye, lo que mide y no mide, llama la atención la forma desigual en la que se distribuyen las responsabilidades sobre el consumo y la emisión de agentes contaminantes, una manera artificiosa de desplazar la "Huella Ecológica" de los países del "norte global" hacia los países del "sur global". Así podríamos desentrañar la problemática del patrón o régimen colonial de la sonoridad que condiciona a Iquitos como una de las ciudades más ruidosas de Latinoamérica. Esto a partir de la reflexión de las desigualdades globales, concomitantemente a la hipotética medición de lo que podría ser la "huella ecológica sonora", mediante el desplazamiento de esta particular forma de contaminación, sujeta -como lo he planteado- a la circulación y falta de regulación estatal de los mercados automotores, así como de las industrias de reproductibilidad tecnológica a gran escala.

A la luz de estas consideraciones podríamos argumentar que la "huella ecológica sonora" pudiera ocurrir en lugares diferentes a los que se mueven los capitales transnacionales y monopolios, lo cual implica que las dependencias periféricas de estos capitales son las poblaciones en las que circulan sin ningún tipo de restricción los artefactos como mototaxis, cuyos usos sobrepasan la media humana de audibilidad bajo la poderosa ficción de desarrollo que implica llegar a alcanzar los niveles de confort y bienestar de los países desarrollados. En el mismo informe Japón consta como uno de los veinte países con un alto nivel de ingresos, mientras que Perú está tipificado como un país intermedio.

Frente al patrón o "régimen colonial de la sonoridad", existen manifestaciones que son constitutivas a los procesos de búsqueda por un buen vivir, producto del resultado de un conjunto de acciones políticas que apuntan a la exigencia de políticas públicas que regulen las múltiples invasiones por ruido, del espacio doméstico y público.

La Organización Mundial de la Salud (OMS, 1999) emitió la *Guía para el Ruido Urbano* y en este estudio se sostiene que físicamente no existe ninguna distinción entre sonido y ruido, el sonido es una percepción sensorial y el complejo patrón de ondas sonoras se denomina ruido. El nivel de tolerancia de los ruidos molestos para interiores no debe superar los 30 decibeles en zonas residenciales: 30 en el día y 50 en la noche, y en zonas residenciales mixtas 50 y 55 respectivamente. En Iquitos el ruido oscila desde los 90 a 115 decibeles.

Las problemáticas vividas en la ciudad de Iquitos por causa de lo que he denominado régimen colonial o patrón colonial de la sonoridad, principalmente están vinculadas a la liberación de los mercados que colapsan cualquier intento de planificación y regulación de las ciudades emergentes, lo cual constituye una deriva crucial que se reproduce de manera global bajo modelos de consumo naturalizados y considerados como "normales", en ausencia de consideraciones como los límites físicos de la naturaleza.

La intervención antrópica que tiene como centralidad el "desarrollismo" y el "progreso" va en detrimento del sostenimiento de la vida humana, en correlación, cooperación y respeto del ecosistema, como un tipo de antropocentrismo restrictivo (Forero, 2013). Esto es uno de los factores centrales para la generación de dispositivos que

producen contaminación o polución sonora generada por la emisión constante de ruidos molestos, estridentes y artificiales.

Las ecofeministas Mies & Shiva (1998), desde la década de los noventa -por ejemplo- han planteado severos cuestionamientos a los patrones de consumo montados bajo relaciones coloniales de explotación y exfoliación a seres humanos y a la naturaleza.

A la luz de estas consideraciones quiero proponer una forma de activismo que nace desde las prácticas experimentales con sonido y que, de alguna manera, coloca en el debate latinoamericano y regional la problemática de la liberación de los capitales y de los intereses globales sobre las zonas ricas en biodiversidad, las cuales se encuentran en detrimento, como los ecosistemas permanentemente asediados por amenazas antropocéntricas.

4.- LABORATORIO IQUITOS[7]

En el año 2007 surge una iniciativa de trabajo trinacional entre un grupo de experimentadores sonoros y curadores de Ecuador, Colombia y Perú con el apoyo del Goethe Institut de los tres países. El proceso en inicio fue pensado en torno a la frontera colombo-ecuatoriana con sede en la ciudad de Lago Agrio-Sucumbíos.

La plataforma para el desarrollo de este proyecto en construcción era Radio Sucumbíos. No obstante, el 1 de marzo del 2008 la zona se vio afectada por el bombardeo del ejército colombiano a un campamento de las FARC ubicado en Angostura-Ecuador. Aquello ocasionó serias complicaciones diplomáticas entre el gobierno colombiano y ecuatoriano, a las que se sumaría Venezuela.

La intromisión bélica en territorio ecuatoriano nos condujo a desarrollar el proyecto en la ciudad de Iquitos-Perú con el apoyo de la Radio *La Voz de la Selva*. En un nuevo contexto surgió el laboratorio Iquitos, cuyo objetivo fue el de poner en valor la noción de los espacios fronterizos como espacios privilegiados de intercambio, desde los cuales se establecen experiencias de vida y coexistencia entre diferentes culturas, lógicas e idiomas, que constituyen escenarios de expresiones político-culturales muy particulares.[8]

Desde esta perspectiva, en septiembre de 2008, durante dos semanas, se encontraron en Iquitos artistas sonoros de Colombia, Ecuador y Perú. De este encuentro se produjo un CD con piezas sonoras individuales y conjuntas de los artistas Carlos Bonil y Wayra Jacanamijoy Mutumbajoy (Colombia); Francisco Andía Pérez, Edwin Mafaldo Gastelú, Rubén Meza Santillán, Luís Pinche Moreno, Alan Poma, Salvador Lavado (Perú); Iván Chávez Montero y Ricardo Trujillo (Ecuador).

Laboratorio Iquitos fue la suma de distintos saberes, filiaciones e intercambios de experiencias de prácticas ligadas a la experimentación sonora. En el proceso de trabajo colectivo salieron a la luz muchas de las problemáticas que vive Iquitos, así las piezas sonoras dan cuenta de la complejidad de los entramados que constituyen los entornos sonoros de esta ciudad. *Grito Sordo* de Ricardo Trujillo, por ejemplo apunta detalladamente sobre las consecuencias del ruido externo como un asunto de salud pública; *Crónicas de Sonora Amazónica* de Francisco Andía y Alan Poma, describe, mediante el emplazamiento de sonidos, el trayecto de las aguas contaminadas y la relación de los seres humanos con los nichos ecológicos; *No callarán las voces: Iquitos un viaje por los sonidos* o *El Sonido que fue* de Wayra Jacanamijoy, Erwin Maldonado y Rubén Mesa, hace una apuesta por la memoria ancestral que siempre perdura más allá de los saturados sonidos de la ciudad como consecuencia de la modernidad-colonialidad.[9]

Estas fueron algunas de las distintas percepciones sonoras de los experimentadores del proyecto Laboratorio-Residencia Iquitos, los cuales tuvieron como detonante la paradoja entre los imaginarios exotizantes que se tiene de la selva y un tipo de régimen colonial de la sonoridad o patrón colonial de la sonoridad determinado por el ruido, consecuencia de las relaciones de poder establecidas en el paradigma de una lógica de "competencia", "progreso" y de "desarrollo" sin límites que viven los territorios amazónicos históricamente concebidos como "tierras baldías", en las cuales es posible implementar planes y proyectos extractivistas. En este sentido, el proyecto Laboratorio Iquitos contribuye a los múltiples esfuerzos de documentación que posicionan lo sonoro como una categoría analítica y epistemológica, a través de la cual se puede indagar sobre cómo se domina, se practica o se subvierte la dictadura del ruido, producto del capitalismo que amenaza incluso nuestra continuidad como especie.

NOTAS

1 Este artículo corresponde a la investigación doctoral "Estudios Sonoros en y desde Latinoamérica: del régimen colonial de la sonoridad a las sonoridades de la sanación", 2009-2015.

2 En este sentido la académica austriaca Riane Eisler, en su formidable obra "El Cáliz y la Espada", basada en el trabajo de la arqueóloga Marija Gibutas propone que las raíces de nuestras crisis actuales y globales derivan del vuelco fundamental ocurrido en nuestra prehistoria y fundado en el giro que como humanidad haríamos respecto al desarrollo de las tecnologías simbolizadas por la espada y diseñadas para destruir y dominar. Se trata de una insignia idealizada en donde tanto a hombres como a mujeres se nos enseña a equiparar la verdadera masculinidad con la violencia y la potencia, y a considerar a los hombres que no se adaptan con este ideal como "demasiado blandos" o "afeminados"

3 Aquello lo podemos constatar en los múltiples escritos de las crónicas de conquista.

4 WWF Internacional, "Planeta Vivo Informe 2012, Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro", (Suiza: World Wide Fund for Nature, World Wildlife Fund, 2012). Se revisaron las páginas 54, 57 y 58.

5 WWF Internacional, "Informe Planeta Vivo: por un planeta vivo", (Suiza: World Wide Fund for Nature, World Wildlife Fund, 2008). Se revisó la página 54.

6 Muchas veces es la ausencia o complicidad de los estados nacionales.

7 El proyecto Laboratorio Iquitos fue concebido y desarrollado por Mayra Estévez Trujillo, artista sonora, gestora cultural e investigadora del Centro Experimental Oído Salvaje; Jaime Cerón, curador y crítico de arte; Kristiane Zapell, gestora cultural; Instituto Goethe de Perú, Instituto Goethe de Colombia y el Centro Goethe de Quito. Con el apoyo de Radio La Voz de la Selva 93.9 FM y su Director Oraldo Reategui Segura. Con la participación de la profesora Sabine Breitsameter. El CD Laboratorio Iquitos Masterización: Fabiano Kueva – Centro Experimental Oído Salvaje y Sabine Breitsameter. Fotografía: Ricardo Espinosa de los Monteros. Diseño: Verónica Maldonado Dávila. Traducción: Marta Kovacsics M.

8 Las composiciones elaboradas en el marco de Laboratorio Iquitos fueron Cocinación de Salvador Lavado y Carlos Bonil; Crónicas de Sonora Amazónica de Francisco Andía y Alan Poma; Grito Sordo de Ricardo Trujillo; Lorasonora de Ricardo Trujillo y Carlos Bonil; Música y mitos de la Selva de Luis Pinche Moreno y Alan Poma; No callarán las Voces/ Iquitos un viaje por los sonidos/ El sonido que fue de Wayra Jacaramijoy, Erwin Mafaldo y Rubén Meza; Diálogo de Iván Chávez Montero. El proyecto tuvo tres años de duración hasta su lanzamiento en el 2010. El lanzamiento se realizó en la Universidad Andina Simón Bolívar –Sede Ecuador y en el Instituto Goethe de Colombia. Con transmisión directa en el proyecto satelital Antenas-Intervenciones. http://antenas-intervenciones.blogspot.com/search/label/mayra%20est%C3%A9vez y por ALER, Asociación Latinoamericana de Educación Radiofónica. http://aler.org/portal/

9 Las descripciones de las piezas aquí expuestas, son parte de la reflexión de los propios experimentadores sonoros.

Mayra Estévez Trujillo

Mayra Estévez Trujillo, PhD Estudios Culturales, docente, investigadora-artista sonora del Centro Experimental Oído Salvaje, Quito-Ecuador.

BIBLIOGRAFÍA

Eisler, R. (2005). *El Cáliz y la Espada: la mujer como fuerza de la historia*. Madrid: Cuatro Vientos.

Escobar, (2005). El postdesarrollo como concepto y práctica social. En D. Mato (coord.), *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización* (pp. 17-31). Caracas: Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela.

Estévez, Trujillo Mayra. (2008). *UIO_BOG, Estudios Sonoros desde la Región Andina. Quito:* Trama Editores, Proyecto Editorial Centro Experimental Oído Salvaje.

Forero, O. (2013). Antropocentrismo, paz y derechos humanos. En Programa Andino de Derechos Humanos, Universidad Andina Simón Bolívar-Sede Ecuador, comp., *Globalización, paz y derechos humanos* (pp.113-136). Quito: La Tierra.

Forero, O. (2014). "Rediseño Organizacional y para la Gestión de la Secretaría de Cultura del MDMQ": Quito.

Mies, M. & Shiva, V. (1998). *La Praxis del ecofeminismo: biotecnología, consumo, reproducción*. Barcelona: Icaria Editorial S.A.

Organización Mundial de la Salud. (1999). Guía para el ruido urbano. Recuperado de: https://www2.pr.gov/agencias/jca/Documents/Areas%20Program%C3%A1ticas/Control%20de%20Ruidos/Simposio%2024%20abril%202013/WHOS%20Guias%20Ruido%20Urbano.pdf

Schafer, M. (2013). The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, Vt: Destiny Books.

Wachtel, N. (1971, 2001). El trauma de la Conquista Los vencidos: los indios del Perú a la conquista Española. Madrid: Alianza Editorial.

World Wildlife Fund. (2012). Informe Planeta Vivo 2012: Biodiversidad, biocapacidad y propuestas de futuro. Recuperado de:

http://d2ouvy59p0dg6k.cloudfront.net/downloads/informe_planeta_vivo_2012_9.pdf

World Wildlife Fund. (2008). Informe Planeta Vivo 2008. Recuperado de: http://awsassets.wwf.es/downloads/informe_planeta_vivo_2008.pdf


Fotografía Leandro Pisano

PASSAGGI DI TEMPO: EXPERIMENTOS DE TRASLACIÓN SONORA EN EL ESPACIO RURAL DEL SUR DE ITALIA

Leandro Pisano

Traducción: María Andueza

Las prácticas y los discursos en el arte tienden a considerar, en los últimos años, las áreas rurales y el concepto de comunidad como una parte relevante de las reflexiones teóricas y las experiencias desarrolladas por artistas y curadores[1] (Davy, 2010; Pisano, 2016).

Por un lado, la modificación del concepto de territorio en la era post-globalización unida a los cambios de percepción del espacio y el tiempo desencadenados por el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación (Farinelli, 2014), revelan la aparición de espacios y geografías que han permanecido en los márgenes de narrativas de la modernidad. Este proceso define un terreno inestable donde las prácticas artísticas, como un conjunto de herramientas, lenguajes y métodos capaces de cruzar de forma crítica los territorios y el complejo escenario de la era contemporánea, exponen capas escondidas o eliminadas.

Por otro lado, la atención de los artistas a la pluralidad de ideas producidas por los procesos, las articulaciones sociales y sus contextos políticos e históricos orientados de un modo concreto hacia aspectos de la comunidad y otros grupos sociales definidos por intereses o agencias comunes, produce nuevas posibles áreas de intersección e investigación.

En la reorganización de las geografías de la post-globalidad, emergen lugares invisibles más allá de la superficie plana de los mapas. Analizados a través del lenguaje del arte, estos lugares invisibles emergen como espacios de reconfiguración de los modelos, las prácticas y los elementos relacionales dentro de las comunidades rurales.

En este sentido, el territorio rural se transforma en un espacio cultural donde es posible imaginar y poner en práctica una economía "política" diferente. El arte no se comporta como una fuerza externa, sino que se convierte en un proceso que fomenta un nuevo conjunto de elementos, prácticas y posibilidades que ya están en circulación.

Es una innovación introducida por la implementación de procesos que abren espacios para la interacción entre artistas y comunidades. Procesos que están fundamentados en intereses comunes en lo que se refiere a la temporalidad, o simplemente construidos en el encuentro que se produce de forma azarosa al habitar transitoriamente el mismo lugar y el mismo tiempo. Es este un encuentro que procura lo inesperado, que revela al arte en su habilidad de ir más allá de las restricciones impuestas por los límites y las sintaxis disciplinares. Un encuentro que redibuja el área rural como un espacio crítico donde cuestionar los campos semánticos de términos como "comunidad" o "identidad", encontrando nuevas formas de traducirlas más allá de las tradiciones. Aquí el concepto de "rural" se entiende no tanto como "lugar" en el sentido geográfico, sino como "posición" política y cultural (Davy, 2010).

En este sentido, el arte, y en concreto el arte sonoro, son herramientas críticas que permiten volver a pensar los flujos de espacio-tiempo en los que aparece inscrito el territorio. Salir de la inmovilidad de los museos y galerías para hacer una relectura de la complejidad de los elementos, y a través de ellos escapar de los lugares comunes de una ruralidad heredada para problematizar el sentido de la pertenencia a un territorio.

Al mismo tiempo, el sonido saca a relucir muchas de las condiciones rurales contemporáneas: por medio de la práctica de la escucha se puede llegar a obtener una idea de las complejidades y las dinámicas a través de las que el territorio se revela a sí mismo de diferentes formas y desde diferentes perspectivas.

A través de las narrativas del arte sonoro, los espacios rurales ponen de manifiesto rastros de caminos que superan la visión de un territorio fijado en su marginalidad, buscando la recuperación de una fuerza activa que desvía la mirada más allá de cualquier perspectiva instrumental y racional.[2]

En los pliegues de estos espacios, podemos escuchar el eco de un tejido cultural pulsante, que resuena con historias olvidadas, abandonadas o eliminadas. Narraciones alternativas que llenan de nuevos significados conceptos como "tradición" que, alejados del papel de simulacro de propiedad, se convierten en parte dinámica del flujo de traslación, transformación y tránsito que vuelve como un río subterráneo, latente pero indeleble, del inconsciente.

Passaggi di tempo es uno de los resultados de estos procesos estéticos mediados por el sonido que reflejan y transmiten no solo aspectos de los recuerdos colectivos e individuales de una región rural, sino también nuevas experiencias y hábitos.

Passagi di tempo fue concebida por Fernando Godoy y David Vélez como una performance en el espacio público en colaboración con Miguel Isaza. Ejecutada por un grupo de residentes de un pueblo de Montefalcone di Valforte, *Passagi di tempo* es el resultado de una investigación artística que especula sobre los verdaderos receptores del trabajo producido en la residencia de

arte sonoro *Liminaria*[3] que tuvo lugar en una región rural del sur de Italia –Fortore– en junio de 2016.

El proceso comenzó con Isaza escuchando y señalando los sonidos producidos por los cencerros y sus particularidades sonoras. Le siguió Vélez escuchando las prominentes sonoridades de las campanas de las Iglesias en Montefalcone. Más adelante, y tras algunas conversaciones entre los tres artistas, Godoy señaló el importante papel de las campanas en la sociedad local y en el propio paisaje sonoro del pueblo, lo que condujo a la idea de llevar a cabo una performance que considerara la cultura en torno al sonido de las campanas. Después de estas reflexiones, Godoy y Vélez consideraron que los receptores de la pieza serían la gente perteneciente a la comunidad de Montefalcone, quienes les habían acogido y le habían compartido su patrimonio. De este modo se concibió una performance que pudiera incluir tantos elementos y habitantes de la comunidad como fuera posible en torno al tema de la tradición acústica de un pueblo.

La performance pretendía asimismo hablar un lenguaje que fuera familiar y emocionalmente convincente para los habitantes del pueblo. Con ayuda del "campanero"[4] del pueblo, músicos locales, pastores y otros residentes, los artistas trataron de poner en valor el legado sonoro de Montefalcone en una performance que trató de conectar a la comunidad a través del sonido, al tiempo que reflexionaba sobre hábitos del pasado y otras prácticas ya obsoletas con el objeto de otorgar un regalo a la ciudad y sus habitantes.

El resultado fue un concierto de campanas al que acompañó simultáneamente una procesión sonora por las calles del pueblo rural. Ésta fue ejecutada por los artistas y habitantes locales. En la performance el movimiento del sonido y los cuerpos por un lado y la intersección de la verticalidad del campanario con la horizontalidad de la ruta en procesión por el otro, dibujaron nuevas coordenadas para la reocupación del paisaje sonoro desde la comunidad local.

El sonido de las campanas, leído habitualmente como un elemento identitario de las comunidades rurales (Corbin, 1994),[5] se abrió a nuevos significados en el encuentro dinámico entre los habitantes y los artistas. Ofreció la oportunidad de reorganizar los componentes del paisaje sonoro de la tradición, abriendo nuevas intersecciones y dinámicas a través del encuentro de los cuerpos, las voces, los sonidos y las narrativas.

Muchas de las posibles reflexiones sobre los procesos de traslación cultural, a través de las herramientas ofrecidas por el sonido y su proyección en el paisaje, emergen en *Passagi di Tempo*, un proyecto que se construye alrededor de la posibilidad de leer el espacio acústico de una población rural a través de diferentes e inesperadas aproximaciones, mediante las cuales se pueden establecer nuevas posibles perspectivas que se sumen al propio territorio, a las propias tradiciones y culturas del lugar.

El proyecto se construye sobre la idea de un paisaje activo que es posible atravesar y cambiar no solo por medio de la intervención material, sino también a través de la transformación en el modo en que se percibe, lo que hace posible la emergencia de la idea de un paisaje móvil que, potencialmente, se solapa a varios paisajes posibles: el sonoro, el visual, el corpóreo, el medial. Todos estos paisajes pueden experimentarse como nuevos territorios, como nuevos espacios de un territorio contemporáneo en constante hibridación.

En este sentido, el sonido como herramienta suspendida entre lo real y lo posible, en una suerte de equivalencia crítica, se presenta como un componente activo y performativo que posibilita la puesta en práctica de una geografía emocional construida sobre cruces y encuentros –por el hecho de habitar y caminar el mismo territorio– y en tensión por la (re)apropiación del territorio mediante nuevas posibles escuchas.

Esta experiencia no es puramente musical o armoniosa, ya que crece en la incertidumbre, la inestabilidad y la generatividad de la escucha a través del potencial que ésta ofrece (la escucha) para construir lo propio y lo ajeno, aceptando nuevas posibilidades no consideradas con anterioridad, haciendo más complejo el marco de realidad y rechazando cualquier tipo de enlace con una racionalidad u objetividad fijadas *a priori.*

La narración sonora llevada a cabo por Godoy, Vélez, Isaza y los habitantes locales atravesaba las estrechas calles y los espacios abiertos de la población de Montefalcone di Valfortore. En esta narración el sonido se convertía en el elemento que iba más allá de lo que la visión suele abarcar, construyendo de un modo infalible la experiencia del encuentro, y contribuyendo así a interferir en el espacio personal los elementos de la narración. Todo esto parece ajeno en el ámbito de lo visual, pero no es necesariamente así en la escucha, pues una imagen, una visión o un nombre se hacen más cercanos y personales al escucharlos.

Este trabajo está orientado a una escucha profunda (*deep listening*) (Oliveros, 2005) de las voces de las comunidades locales –paisajes humanos y no humanos– a través de la experiencia de circunstancias inesperadas relacionadas con el contacto con el contexto específico.

Trabajar en ese entorno lleva a los artistas a adaptarse, rediseñar y cuestionar los lenguajes, los materiales y las aproximaciones al propio territorio. Los artistas buscan una experiencia envolvente, entrando en contacto con una mezcla de diferentes formas de vivir, concebir, narrar y representar el mundo.

Su encuentro con el contexto local no es solo instrumental, sino también orgánico. Se construye durante el tiempo empleado en la investigación, comunicándose y sumergiéndose en la escena local. Durante el proceso, redescubren un sentido de apertura hacia el otro, que es un rasgo fundamental de las comunidades locales,

desencadenada por una comunicación por ambas partes con un cierto grado de tensión e imprevisibilidad.

La interacción "colaborativa"[6] entre los artistas y la comunidad local se basa en una serie de elementos metodológicos que deben problematizarse para evitar que las prácticas estéticas lleven, por un lado, a una conversión fácil de los materiales y las experiencias de la vida local cotidiana –en lo que Hall Foster (1996) llama "poder cultural"– construidas en la centralización de la mirada antropológica, o por otro, a una deriva etnográfica en la que la autoridad de las voces de los artistas se afirma de manera indiscutible y reconocida.

En el proceso de la performance, el artista y la comunidad se encuentran en un espacio intermedio. Allí se pone de manifiesto, dentro del complejo campo de fuerzas de lo que se define como el acto mismo de encuentro, una importante negociación sobre el concepto de re-subjetivación. Para el artista atravesar este espacio intermedio significa afrontar una senda de riesgos, relacionados con las condiciones materiales de la práctica, con la posición asumida durante los momentos de encuentro, con la reconstrucción simbólica del 'otro' como una contraparte dialogante y con las mismas condiciones del diálogo, que se inscribe en los mecanismos de poder, lenguajes, historias y límites que provocan todas las dinámicas diferenciadoras. Si este cruce del espacio intermedio consigue romper con los riesgos de una lectura etnocéntrica –en la que lo 'otro' es leído en términos de una identidad de pertenencia universal desterritorializada- anticipa la posibilidad de trazar caminos inesperados entre lenguas, culturas y configuraciones de significado complejas.

La intervención artística, requiriendo una implicación dinámica con el espacio y los habitantes del mismo, construye un diálogo abierto con la complejidad del contexto dentro del cual se articula cuando el arte sobrepasa los límites físicos y las barreras culturales de las paredes del museo o la galería, cruzando la condición "ambigua" de esos espacios cerrados y superando el intento de grabar un pasado que no pasa (Chambers, De Angelis, Ianniciello, Orabona, Quadraro, 2014), ya que lo histórico, lo cultural, lo social siempre están, constantemente, sucediendo.

El diálogo que el artista construye con el objeto/sujeto de la experiencia requiere una posición re-subjetivada clara en la narrativa del 'otro'.

Las prácticas sonoras pueden desencadenar una serie de dinámicas de re-subjetivación en el proceso narrativo con relación al contexto en el que suceden, en particular cuando se impulsa el trabajo sonoro en el mismo lugar en el que se realiza, evitando un acercamiento puramente acústico o meramente sonoro.

En *Passagi di tempo*, los artistas sonoros no se adueñan política o simbólicamente de la comunidad (Möntmann, 2010),[7] sino que usando la potencialidad del sonido contribuyen de algún modo -junto a la comunidad- a la "liberación" de los paisajes sonoros de la comunidad, haciendo de ello un espacio activo más allá de la representación, la referencia y la verdad objetiva. Lo reconfiguran como un entorno fluido, invisible y escondido en el que es posible inscribir nuevas historias y nuevas narraciones que rearticulen los elementos existentes en el paisaje a través de las prácticas del sonido y la escucha.

La dimensión sonora, que actúa como una potente metáfora para la experiencia del lugar por parte de los artistas tiene un papel crítico en el modelo de intervención llevado a cabo en el proyecto *Passaggi di tempo*, impulsando el contexto dentro del cual se produce el trabajo sonoro específico y evitando un enfoque puramente orientado al sonido en sí mismo.

El diálogo estético activado entre los artistas sonoros y la comunidad local sobrepasa la carga de "objetividad" reflejada por la documentación específica de la realidad -transmitidas por las prácticas de archivo sonoro- estableciendo un intercambio prolífico entre el sujeto y el contexto. "Habitando" la dimensión sonora, la comunidad local es capaz de reocupar su territorio a través de prácticas estéticas que sugieren otros posibles espacios para la experiencia del mismo. Todo ello aparece simbolizado en el proyecto por la procesión que llevó por las calles del Montefalcone di Valtoforte los sonidos del pasado, los sonidos de la "identidad" reconfigurados a través de nuevos lenguajes, diferentes perspectivas y diferentes aproximaciones.

Es un proceso que abre el territorio mismo a la posibilidad, para la comunidad local, de reafirmar su papel central y reocupar su paisaje sonoro con una fuerza que cuestiona y quebranta la supuesta "unidad" de lo presente, desafiando el paradigma modernista del territorio rural percibido como un "simulacro" del pasado.

En los términos de un sistema complejo que transmite ideas y cuerpos, mediante la conexión de diferentes espacios y tiempos, de lenguas contemporáneas y tradiciones, el territorio rural supera los límites del mapa y su representación. Reconfigurado, en un sentido foucaultiano, como un dispositivo heterotópico (Foucault, 1984), sugiere diferentes formas de experimentar la historia y la cultura, diferentes formas de practicar el espacio y el tiempo en lugares periféricos de la modernidad.

Desde esta perspectiva aparecen otras narrativas, hasta el punto de que el sonido que produjeron Godoy, Vélez e Isaza junto a la comunidad local, sacó a la luz –a través de un proceso de traslación temporal– fragmentos del pasado que abrieron trayectorias dinámicas e impredecibles del presente, alimentando un proceso en el que, comenzando con la revisión del presente, se puede re-imaginar (y re-ocupar) el territorio rural como un "paisaje diferente" (Pisano, 2017).

NOTAS

1 "[Lo rural] hereda una cierta cualidad de tensión manteniendo intacta la inmensidad de su" alteridad "y su" igualdad "- es una posición no un lugar.." Davy, J. (2010), Rural Economy: How Much for that Donkey or is that a Cow?, *Art Lies*, 65, p. 21.

2 El análisis postcolonial del sonido se encuentra en debate en el ámbito los estudios sonoros. Entre las referencias más relevantes, es importante mencionar al menos: Kanngieser, A. (2015), Geopolitics and the Anthropocene: Five Propositions for Sound, *GeoHumanities*, 1, 1, 2015, pp. 1-6.; Obert, J. C. (2006), The Cultural Capital of Sound: Québécité's Acoustic Hybridity, Postcolonial Text, 2, 4, pp. 1-14 and Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

3 *Liminaria* (http://www.liminaria.org) es uno de los proyectos desarrollados en *Interferenze new arts festival* (http://www.interferenze.org) que tienen lugar en diferentes contextos rurales del sur de Italia: Irpinia, Sannio y Puglia (área de Barsento-Trulli) desde 2003. Todos estos proyectos están centrados en el arte, lo rural y la tecnocultura. Desde el formato del festival *Interferenze* de arte y nuevas tecnologías, se han desarrollado a través de los años una serie de formatos híbridos (residencias, laboratorios, talleres y proyectos de trabajo de campo), resultando en una plataforma de investigación sobre el concepto de lo (neo)rural, basado en diferentes aproximaciones multidisciplinares y críticas inspiradas por los *new media studies* y los estudios postcoloniales.

4 Rocco "Nicola" Marucci, de 72 años, es el campanero de la iglesia de San Filippo en el pueblo de Montefalcone di Valfortore. Probablemente él sea la última persona que desempeñe esta función. Los artistas Godoy, Isaza y Vélez le dedicaron a Nicola la performance *Passaggi di tempo*.

5 Alain Corbin escribe que el entorno audible en el que se inscriben las campanas constituye uno de los procesos implicados en la construcción de las identidades, de los individuos y de las comunidades. El sonido de las campanas se constituye como lenguaje y funda un sistema de comunicación, dando ritmo a diferentes modos de relacionarse entre individuos, entre los vivos y los muertos, señalando la vida y la muerte, la alegría y la convivencia. Corbin, A. (1994). *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel. Es interesante asimismo el análisis de Luis Barrie sobre el sonido de las campanas como un "hito sonoro". Barrie, L. (2007). *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro*. Paper presented at the I Encuentro Iberoamericano de Paisajes Sonoros, Auditorio Nacional de Música, Madrid. http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm

6 La problematización de la interacción "colaborativa" entre el artista y la comunidad local emerge aquí como un punto esencial: por un lado, la colaboración entre el artista y la comunidad local es una herramienta potente para re-ocupar espacios culturales perdidos y para dar voz a memorias contra-históricas, por el otro es evidente el riesgo de un autoritarismo 'etnográfico' expresado por la mirada del artista. Cfr. Kwon, M. (2002). *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge/London.

7 Una de las referencias con más profundidad sobre el tema de 'nuevas' comunidades en el ámbito del arte contemporáneo lo hace Nina Möntmann: Cfr. Möntmann, N. (2010) New Communities. In Möntmann, N. (Ed), *New Communities* (pp. 10-19). Toronto: Public/The Power Plant. Cfr. also: Basualdo, C. & Laddaga, R. (2009), Experimental Communities. In Hinderliter, B. et al. (Eds.), *Communities of Sense – Rethinking Aesthetics and Politics* (pp. 197–214)- Durham: Duke University Press, 2009. On sonic communities: cfr. Pisano, L. (2015). Comunidad acústica e identidad sónica. *Panambí, 1*, 2015, 129-145.

BIBLIOGRAFÍA

Barrie, L. (2007). *Patrimonio, oralidad y paisaje sonoro*. Paper presentado en el Primer Encuentro Iberoamericano de Paisajes Sonoros, Auditorio Nacional de Música de Madrid. Recuperado de: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/barrie/barrie_01.htm

Basualdo, C., & Laddaga, R. (2009), Experimental Communities. In B, Hinderliter, V. Maimon, J. Mansoor, S. McCormick (Eds.). *Communities of Sense – Rethinking Aesthetics and Politics* (pp. 197–214). Durham: Duke University Press.

Chambers, I., De Angelis, A., Ianniciello, C., Orabona, M. & Quadraro, M. (Eds.). (2014). *The Postcolonial Museum. The Arts of Memory and the Pressures of History*. Farnham: Ashgate.

Corbin, A. (1994). *Les Cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*. Paris: Albin Michel.

Davy, J. (2010). Rural Economy: How Much for that Donkey or is that a Cow?. *Art Lies*, 65.

Farinelli, F. (2014). *La crisi della ragione cartografica*. Torino: Einaudi.

Foster, H. (1996). The Artist as Ethnographer. In *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (pp. 171-204).Cambridge, MA: MIT Press.

Foucault, M. (1984). Dits et écrits 1984, *Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). Architecture, Mouvement, Continuité, 5*, pp. 46-49.

Kanngieser, A. (2015). Geopolitics and the Anthropocene: Five Propositions for Sound, *GeoHumanities*, 1 (1),1-6. Recuperado de: http://dx.doi.org/10.1080/2373566X.2015.1075360

Kwon, M. (2002). *One Place after Another. Site-Specific Art and Locational Identity*, Cambridge/London.

Obert, J. C. (2006), The Cultural Capital of Sound: Québécité's Acoustic Hybridity, Postcolonial Text, 2, 4, pp. 1-14 and Ochoa, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham: Duke University Press.

Möntmann, N. (2010) New Communities. In N. Möntmann (Ed), *New Communities* (pp. 10-19). Toronto: Public/The Power Plant.

Oliveros, P. (2005). *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Estados Unidos: iUniverse.

Pisano, L. (2015). *Comunidad acústica e identidad sónica. Panambí, 1*, pp. 129-145. Recuperado de: http://panambi.uv.cl/index.php/8-n1-2015

Pisano, L. (2016). Comunità "sperimentale": lo spazio aumentato dell'arte nelle esperienze di Latronico e di Interferenze. In B. Valente & P. Campanella. (Eds.), *A Cielo Aperto. Pratiche di collaborazione nell'arte contemporanea a Latronico* (pp. 46-51). Milan: Postmedia Books.

Pisano, L. (2017). *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*. Milan: Meltemi.

Leandro Pisano

Curador, escritor y productor de proyectos y eventos centrados en los nuevos medios, el sonido y las artes tecnológicas.

Es fundador y director del festival de nuevas artes Interferenze, un evento que se desarrolla en el sur de Italia desde 2003, y con frecuencia participa en proyectos sobre arte electrónico, arte sonoro y territorios rurales, incluyendo Mediaterrae Vol.1 (2007), E -Artquake (2010), Barsento Mediascape (2013) y Liminaria (2014-16).

A realizado presentaciones, conferencias y talleres en diferentes universidades y eventos relacionados con la estética, diseño y sonido de los nuevos medios en más de 20 países.

Es Doctor en Estudios Culturales y Postcoloniales en la Universidad "L'Orientale" de Nápoles, siendo también columnista de la revista Blow-Up.

www.leandropisano.it


Fotografía Manuela Barile

EL SONIDO GORDIANO: VALORES Y COMPLEJIDADES DE LA ESCUCHA LOCAL

Luís Costa

1. SOY DESDE DONDE ESCUCHO

Nodar, São Pedro do Sul, Portugal. Mayo de 1968. El comienzo de una contingente vida anónima como cualquier otra, en un lugar que desde siempre he conocido. Nací de personas que conocieron ese lugar íntimamente y crecí conociéndolo y escuchando a gente hablar de él. Volví físicamente a él hace diez años, lo que no quiere decir que dejé de conocer ese lugar cuando no viví ahí. Viví todos estos años admirando a los labriegos de mi lugar, por su trabajo duro, por su amor a la tierra, por la precisión de sus ritmos cíclicos, por su creencia en valores tan sencillos como antiguos, por su independencia, libertad de pensamiento y de expresión con respecto a todos los poderes: los duros y los tiernos, los políticos y los morales.

En 1975, un año después de la Revolución de los Claveles en Portugal, yo tenía siete años. Los niños de la aldea de Nodar (aún) pasaban todo su tiempo libre fuera de sus casas, investigando lugares inusuales, construyendo objetos raros y hablando con los viejos del lugar. Uno de éstos viejos era Augusto, el cual era soltero, zapatero y vivía solo en un granero/taller donde no había ni agua ni electricidad (el agua de cañería y la electricidad sólo llegaron al pueblo en 1980, como artefactos del primer mundo). Augusto tenía un pequeño bigote que me recordaba a un tal Adolfo del libro de historia; era una persona pendenciera y amante del aguardiente que a lo largo de los años tenía menos y menos trabajo, por lo que era vago y poco perfeccionista.

Cierto día, algunos amigos y yo subimos las escaleras que daban acceso al granero/taller y grabé de forma indeleble en mi memoria una postal visual y sonora de un tiempo que ya no existe: Augusto caminado lentamente en la oscuridad del granero, con sus zuecos haciendo un *cloc cloc cloc* en el antiguo piso de madera, mientras que maldecía, silbaba y cantaba bajo la influencia del alcohol que consumía en forma cotidiana. Se escuchaba su acento cerrado de quien nunca fue a la escuela y nunca abandonó la región. De repente se detuvo y se volvió hacia los niños que estaban en la puerta riéndose de tan raro personaje (es característico de todos los pueblos tener su propio personaje) y, con la sonrisa más larga nos dice: ¿de qué se están riendo, bribones? En ese momento me di cuenta y sentí que hay una extraña complicidad entre el loco y el niño, ya que a diferencia de los “adultos normales”, ambos existen para romper las reglas, para caminar en el hilo de Ariadna entre lo racional y lo irracional, para explorar al limite la libertad de expresión y de la acción.

Estos recuerdos se fijaron en mí de forma muy particular. Esto último pienso que se dio por la comprensión que posteriormente he tenido de la realidad como algo complejo, densa y llena de situaciones, personas y espacios que se apartan de las convenciones asociadas a la normalidad; normalidad que es modelada o influenciada en el recorrido de la vida y de las decisiones individuales, lo cual casi siempre es un tipo de receta para una sociedad menos auténtica, más autoritaria y más superficial. Hoy mismo, Augusto sería un ejemplo paradigmático de lo que muchos llaman políticamente incorrecto; tal era su concentración de “rarezas” (el alcohol, su lenguaje o su condición de casi eremita). Sin embargo, para mí, él era y será siempre una persona válida (por no decir querida), por el coraje (desesperado) de no seguir los estrechos cánones sociales de una aldea rural remota y conservadora.

¿Y que tiene que ver esta historia con la práctica sonora, además del *cloc cloc cloc* de los zuecos en el suelo de madera?[1] Ah, mis amigos, esta historia condensa lo que realmente significa una escucha local, desde dentro, desde los pliegues de un cuerpo casi en estado salvaje, alejado de todas las políticas de la escucha y de toda la protección aséptica del patrimonio sonoro.

A propósito del patrimonio sonoro, y como resultado del redescubrimiento del Portugal después de la Revolución de los Claveles de 1974, se prestó mucha atención a las zonas rurales, casi siempre desde la perspectiva de capturar algo cercano al “alma del pueblo”[2], útil (mi suposición) para crear un sentido colectivo de poder popular a partir de la conciencia de las desigualdades históricas entre jornaleros explotados y propietarios agrícolas. Por supuesto, estaba muy lejos de la verdad en muchas regiones rurales portuguesas. Esta narrativa se expresó, por ejemplo, en el redescubrimiento de los cancioneros rurales del trabajo agrícola, re-interpretados por músicos jóvenes de las ciudades que habían quedado fascinados por las encuestas etnomusicológicas hechas en esos años por el corso Michel Giacometti para la televisión pública portuguesa. Este proceso ha evolucionado a lo largo de los años hacia la conciencia patrimonial de los propios territorios, y en la actualidad no existe ningún municipio que no sea la capital de algo: paisaje, gastronomía, música, etc., y por ello la guinda del pastel, muy de moda hoy en día, son las candidaturas locales que postulan a patrimonio inmaterial de la UNESCO para el deleite de operadores turísticos, políticos regionales, nacionales y medios de comunicación de masas.

Todo este contexto está muy bien, todo muy lindo, pero creo que estos procesos de "híper-representación" del mundo rural solo son para disminuir el sentido de densidad, complejidad y libertad de los propios espacios rurales. Están reduciendo a meros eslóganes la evolución cultural milenaria, y el carácter profundamente libertario e individualista es sospechoso de todo el poder sobre las propias poblaciones (Bloch, 1930). Por lo tanto, existe un enorme espacio intermedio entre lo real y su representación que debe ser explorado críticamente. Esta es también la utilidad de la investigación sonora derivada de nuevas (y libres) escuchas locales.

Teniendo en cuenta estas tensiones actuales entre una modernidad progresiva e híper-representada y un localismo híbrido, hecho de arcaísmos, contradicciones y transformaciones (Giménez, 1994), optamos por el segundo, diciendo de forma un poco provocativa: no somos progresistas, somos escuchadores de los restos de un pasado rural. Somos recolectores del cotidiano, idiosincrasias e improvisaciones de gentes y lugares particulares. Somos... conservadores, anti-futuristas, anti-patrimonialistas, anti-utópicos, anti-distópicos, ultra-oidistas, y casi siempre "pacientómanos".[3]

2. EL ESCUCHADOR IN-BETWEEN

Marzo 2006. De vuelta a nuestra aldea de Nodar, después de tres décadas emigrado en la ciudad de Lisboa. Las primeras percepciones las hicimos a través de los sonidos. El primero fue un golpe en la puerta en una mañana nebulosa. Los artesanos sonoros[4] empezaron a entrar en nuestro territorio rural con cortesía, aceptación, curiosidad y servicio; fueron las herramientas de nuestra labor. No solo el sonido.[5]

El sonido podría haber sido un punto de inflexión o un pliegue[6] en el diccionario de las estables certidumbres, pues es un tipo de lenguaje íntimo, sutil, específico y contingente. Pero hay muchos otros tipos de lenguaje para una aproximación a un territorio, y nos gustan los que proporcionan una comunicación sincera y empática con la gente del lugar. Y para eso, el sonido no es suficiente. Es por eso que no queremos ser tragados por la nueva ola de investigadores sonoros "inteligentes", tan listos y asépticos. Sospechamos, por ejemplo, de mapas sonoros globalizados, en el que cada sonido es arrancado de su contexto como un hijo arrancado de los brazos de su madre.

Seguimos cavando significados... significados antiguos y olvidados de nuestro lugar. Somos mineros sonoros, agricultores sonoros, carpinteros sonoros, titiriteros sonoros; ubicados en un rincón olvidado.[7]

Y en estos diez años recibiendo a artistas sonoros en nuestro territorio rural entendemos aún más claramente que toda persona que escucha es un ser *in-between*[8], un mediador, un conectador, a veces un ser infeliz por no pertenecer 100% a lo que escucha, a veces feliz por vivir muchas vidas a través de lo que escucha.

Lo real escuchado y grabado es pues un sistema complejo hecho de decisiones, responsabilidades y moralidades fundamentalmente individuales, por mucho que queramos compactar esas individualidades en conciencia colectiva. Por lo tanto, el que escucha, escucha con más libertad escapando a teleologías positivas (utopías) o negativas (distopías), unas provenientes de la ingeniería o innovación social tan de moda (y tan arriesgada o incluso peligrosa), otras provenientes de un pesimismo sin remisión.

Entendemos por eso la escucha como mecanismo sutil de revelación y relevación; contingente, inestable, propensa al error y derivado de mecanismos de percepción fundamentalmente individual.

La práctica sonora no debe ser una actividad pasible de mistificación (el sonido por el sonido, el sonido sin contexto o incluso el sonido idealista) (Brynjar, 2012). Es decir, puede y debe articularse tranquilamente con otros saberes, sentires, escuchas y -¿por qué no?- miradas; es decir todo depende de la atención que se presta.

En estos tiempos acelerados, ultra-visuales y ruidosos, el silencio, la constancia y la humildad hacia lo real escuchado, pensado, sentido y vivido, se constituyen pues como actos necesarios, radicales y contracorriente.

3. UN AJEDREZ DE POSIBILIDADES, ENTRE EL LOCAL (LAS BLANCAS) Y EL SONIDO (LAS NEGRAS)

En cuanto a nuestra condición de animales revestidos de duda permanente, son las siguientes preguntas/ansiedades las que nos ponemos cotidianamente en nuestra práctica curatorial sonora:

- ¿Cuál es la necesidad de pensar, documentar y expresar creativamente localidades específicas y periféricas (tales como las rurales) de forma que aporten valores relevantes, escapando de los clichés de la sobrerrepresentación endógena o del sobre-idealismo exógeno?
- ¿Cuáles son las características intrínsecas del sonido en el proceso de pensamiento y expresión de contextos locales que puedan ir más allá de las tautologías auto justificativas de los propios profesionales o estudiosos sonoros?

Desde luego, nos gusta bajar las expectativas sobre la ambición de ambas cuestiones a través de un proceso radical de "contexto y contingencia", que ponga todas estas variables (el artista, el sonido, el proyecto, la práctica, lo local, la comunidad, la expectativa, la mediación, etc.) en un prisma de extrema incertidumbre y fragilidad. En otras palabras, esperamos que el encuentro entre el escuchador/artista y lo local sea lo menos rígido y predecible posible, precisamente porque uno de los contra-valores de los contextos locales es (aún) el alejamiento de las certezas y optimismos progresistas y globales. Estamos, por lo tanto, trayendo a Augusto, con sus zuecos y su aliento de alcohol, junto a improbables invitados sonoros, muchos de los cuales ya caminaron confiados por los pasillos de imponentes templos del arte o de ciencia.

Es en el valor potencial de estos encuentros improbables donde -así lo pensamos- se podrá desatar el *nudo gordiano* de este conjunto de dualidades complejas que provocamos deliberadamente a través de nuestra práctica curatorial sonora (artista/comunidad, local/global, perenne/efímera, manual/intelectual, trabajo/arte, racional/irracional, comprensión/incomprensión, correcto/incorrecto, etc.).

Mientras aportamos sentidos de "contexto y contingencia" a la relación entre sonido y lo local, intentamos que "ese local" pueda ser igualmente un tablero de posibilidades infinitas de expresión en un doble sentido: en primera instancia, de la complejidad inherente (geográfica, antropológica social, histórica, etc.) de cualquier lugar, no importa lo pequeño que sea y, en segunda instancia, del conjunto de posibilidades creativas de la práctica sonora en el contexto local, como la geografía en cuanto medio para la proyección del sonido; la relación con la voz antropológica; improvisaciones en el paisaje; el espacio y el sonido como conceptos des/re-contextualizados; aproximación al silencio o trabajos sonoros sin sonido; la amplificación del espacio sonoro, entre otros.[9]

Sabemos que hablar y valorar cualquiera identidad local es hoy terreno propenso a malos entendidos y a la crítica, teniendo en cuenta la aparición de nuevos temores y tensiones derivadas del creciente multiculturalismo, particularmente evidente en la "vieja Europa". Pero estamos a la vez conscientes que hay que enfrentar sin temor esta problemática, ya que no podemos escapar al hecho que no hay humanidad sin búsqueda de "inscripción" local y de valorización (aunque inconsciente) de realidades persistentes (la casa, la calle, el paisaje, el vecino, el bar, la familia, el club deportivo, etc.), de las cuales la práctica sonora no puede escapar. Una situación contraria sería de mucha arrogancia (Davoudi & Madanipour, 2015).

4. LA ESCUCHA NECESARIA

En forma de epílogo, dejamos un breve manifiesto de apología a algunas escuchas, derivado del cuaderno de nuestras ansiosas investigaciones:

Escuchar la necesidad, escuchar lo necesario.

Escuchar desde fuera del sistema, por lo tanto, escuchar más claramente.

Escuchar no pensando en el poder y acumulación… Pensando, al contrario, en construir espacios de comprensión desde el carácter de nuestros lugares.

Escuchar desde la tierra llana, como forma de liberación de ideas hechas.

Escuchar con templanza, humildad, duda y permanencia.

Escuchar más con belleza y menos con eficiencia.

Escuchar más a las impresiones y sensaciones y menos a las "ideas puras".

Escuchar más a las cosas de la vida y menos al hecho de escuchar.

Escuchar lo auténtico, verdadero y sensato; viniendo de donde venga.

Escuchar más a las distintas manifestaciones de un lugar y menos a una manifestación de muchos lugares.

Escuchar más a lo pequeño, antiguo y particular y menos a lo global, nuevo y abstracto.

Escuchar el proceso inevitable hacia la muerte, por lo tanto hacia la continuación de muchos de nuestros semejantes y de nuestros queridos lugares.

Luís Costa

Economista y presidente de Binaural, asociación cultural dedicada al arte sonoro y medial en el contexto rural de Portugal. Coordinador de Nodar Rural Art Lab, un proyecto de investigación artística sonora/medial en el territorio de Lafões, Portugal. Coordinador del Archivo Digital Binaural/Nodar, dedicado a la investigación, catalogación y mapeo de la memoria colectiva de territorios rurales entre los ríos Paiva, Vouga y Dão. En el 2011 co-editó el libro y CD *Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal*, en el 2012 publicó el libro de ensayos y entrevistas *Viver um Mundo Antigo: Textos de Arte e Territorio* (2012-2008), en el 2014 co-editó el libro + DVD *Il Senso del Dolore: Due Opere di Manuela Barile*, y en 2015 publicó dos libros + CD resultados de proyectos de educación sonora: *Sound Memory of Cork y São Pedro do Sul: New Rural Listenings.*

http://www.binauralmedia.org

NOTAS

1 Existe toda una línea de asociación entre el mundo rural y los suecos, en cuanto símbolo (incluso sonoro) de pobreza y de rudeza en la pintura realista y post-impresionista del Siglo XIX (Julien Dupré, Vincent Van Gogh, Jean François Millet, etc.) y en la literatura. Apenas como ejemplo, recuerdo un trozo del bellísimo texto *Le Vieux* de Guy de Maupassant: "La barrière de bois s'ouvrit; un homme entra, âgé de quarante ans peut–être, mais qui semblait vieux de soixante, ridé, tordu, marchant à grands pas lents, alourdis par le poids de lourds sabots plein de paille". De Maupassant, G. (1884). *Le vieux, in Contes du jour et de la nuit*, [Versión en pdf]. Recuperado de:

http://www.quandletigrelit.fr/images/Guy-de-Maupassant-Les-Contes-du-jour-et-de-la-nuit-Le-vieux.pdf

2 A este respecto, quedaron en los anales de los grandes equívocos históricos portugueses las campañas de dinamización cultural y acción cívica desarrolladas en todo el país rural por las fuerzas armadas, en los años del llamado Período Revolucionario en Curso (PREC), entre 1974 y 1976. Vd. Almeida, Sónia Vespeira de, 2009, Camponeses, Cultura e Revolução: Campanhas de Dinamização Cultural e Acção Cívica do MFA (1974-1975), IELT-Colibri, Lisboa (prefacio de João Leal y Postfacio de Vasco Lourenço).

3 Neologismo derivado de "paciencia"

4 Son los artistas sonoros que han comenzado a llegar a nuestro territorio desde el 2006. Les llamo artesanos sonoros por analogía con las labores artesanas del entorno rural, pero también por la preferencia que damos a interacciones materiales y manuales. Es decir, no nos gusta inmaterializar/mentalizar demasiado la investigación sonora, por eso intentamos promover el redescubrimiento de las tangibilidades antiguas, del caminar, del golpear, del coger, del sudar.

5 Los primeros años de trabajo sonoro regular de Binaural - Associação Cultural de Nodar en Nodar y aldeas vecinas fueron ampliamente documentados en un catálogo retrospectivo: Costa, L. & Costa, R. (2010). *Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal.* Portugal: Edições Nodar.

6 Pliegue en sentido deleuziano.

7 Aquí intentamos desesperadamente rescatar un sentido perdido de manualidad en las artes sonoras, haciendo una asociación libre entre la azada del agricultor o el pico del minero y el micrófono y la pértiga del artista sonoro.

8 El concepto del etnógrafo (el cual incluye el escuchador de cualquier contexto geo-social) como ser entre contextos, o *in-between*, fue detalladamente abordado en primera persona por Stoller, P. (2009). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. Chicago: University of Chicago Press.

9 En "Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal" hemos desarrollado una matriz empírica de las posibilidades sonoras que identificamos junto a los muchos artistas sonoros que hemos invitado a nuestra región desde el 2006: Costa, L., & Costa, R. (2010).

BIBLIOGRAFÍA

Bloch, M. (1930). La lutte pour l'individualisme agraire dans la France du XVIIIe *siècle*. En M. Bloch & L. Febvre (Ed.), *Annales d'histoire économique et sociale* (pp. 321-640). Paris: Armand Colin.

Brynjar. D. (2012). On Sound and Context, Schloss Solitude. New York. Recuperado de: http://franzson.com/on%20Sound%20and%20Context.pdf

Costa, L., & Costa, R. (2010). *Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal*. Portugal: Edições Nodar.

Davoudi, S. & Madanipour, A. (2015). *Reconsidering Localism*. London: Routledge.

De Maupassant, G. (1884). *Le vieux, in Contes du jour et de la nuit*, [Versión en pdf]. Recuperado de:

http://www.quandletigrelit.fr/images/Guy-de-Maupassant-Les-Contes-du-jour-et-de-la-nuit-Le-vieux.pdf

Giménez, C. (1994), El caleidoscopio cultural europeo: entre el localismo y la globalidad. *Documentación Social, 97*, 9-34. Recuperado de: http://www.caritas.es/imagesrepository/CapitulosPublicaciones/636/02%20-%20EL%20CALEIDOSCOPIO%20CULTURAL%20EUROPEO%20ENTRE%20EL%20LOCALISMO%20Y%20LA%20GLOBALIDAD.PDF

Stoller, P. (2009). *The Power of the Between: An Anthropological Odyssey*. Chicago: University of Chicago Press.

Three Years in Nodar: Context-specific Artistic Practices in Rural Portugal. Portugal: Edições Nodar.


Fotografía de archivo del autor

ORQUESTAS, TROPAS Y PERROS; UN ANÁLISIS DE TRES TIPOS DE COMUNICACIÓN GRUPAL SONORA EN LATINOAMÉRICA.

José Pérez de Arce

La palabra orquesta nos trae a la mente la orquesta sinfónica, que todos conocemos. Tropa se denominan los grupos de *sikuris* y otros conjuntos de música tradicional de raíz indígena en los Andes Sur, que conocemos bastante poco, en general.[1] Y perros… son los perros. ¿Qué tienen en común estos tres temas? Es algo que me he venido preguntando hace años. Intentaré responder esta pregunta en tres pasos.

PRIMER PASO: DEFINICIONES

La orquesta sinfónica la tenemos clara en nuestro imaginario: tenemos una foto mental de una orquesta elegantemente vestida, en una sala de concierto elegante, tocando una elegante música clásica europea. Son una institución en aumento; el listado de orquestas juveniles e infantiles en Chile es impresionante[2], con 448 orquestas repartidas en todo el país, desde Arica hasta Puerto Williams. Pero lo impresionante de este listado no es solo su cantidad, sino su distribución, que abarca no solo las grandes ciudades, sino pueblos y localidades menores como Pica, Punitaqui, Catemu, Rengo, Chépica, Licantén, Ñiquén, Ránquil, Laja, Purén, Cunco, Máfil, Queilen, Río Ibáñez y decenas de otras, dibujando una trama continua que cubre todo el territorio del país. Esa tenue tela sonora se soporta en un esfuerzo enorme, sobre todo en lo económico. Crear una de esas orquestas supone un esfuerzo económico considerable; tan sólo la compra de instrumentos (violines, violas, violoncellos, contrabajos, pianos, trompetas) puede costar sobre cien millones de pesos, a lo que se suman los costos de honorarios, gastos de local para ensayar, insumos y costos de producción, que son gastos permanentes. A todo eso se suman los tiempos y esfuerzos que implica la dedicación al estudio del instrumento, del repertorio, del ensayo, de los conciertos, y del funcionamiento normal del conjunto. Su funcionamiento se vincula a la sociedad global de tipo urbana, especialmente a su élite vinculada a la historia europea, que reconoce su historia, su repertorio y su funcionamiento como propio. Su financiamiento se considera parte del negocio del espectáculo, aunque se planteen como instituciones sin fines de lucro. Gracias a esa vinculación, tanto empresarios como financistas y mecenas lo perciben como un lujo necesario que les permite "elevar" el nivel cultural de su imagen, acrecentando su publicidad utilizando las leyes de exención de impuestos. El resultado social es gratificante para esa sociedad global que lo celebra como un logro cultural relevante relacionado con "las grandes capitales del mundo" (occidental), y eso mantiene activa esta trama sonora en torno a las ciudades.

No tenemos muy claro qué significan las tropas de flautas, no sabemos cuántas hay y donde operan. Podemos reconocer rasgos comunes a todas esas agrupaciones musicales; todos tocan un mismo tipo de flauta, una melodía al unísono, de memoria, y lo hacen bailando en una fiesta en que participa todo un pueblo, y por eso podemos tratarla como un fenómeno tan unitario como una orquesta. No existe un registro de cuántas hay, ni donde se encuentran, pero las hallamos distribuidas a lo largo de Chile desde el valle del Aconcagua hacia el norte de acuerdo a diversas tradiciones de origen local como los *sikuris*, las *tarkas*, los *lichiwayos*, las *lakita* y los *bailes chinos*. No tenemos claro sus bordes; el fenómeno de las tropas, tal como lo he definido más arriba se extiende con tradiciones indígenas de los países vecinos; posee rasgos comunes con las agrupaciones instrumentales mapuche de más al sur, se inserta en las tradiciones urbanas, compitiendo o asimilándose a otro tipo de organizaciones musicales, como las llamadas, según la región, *bailes de instrumento grueso*, o *baile danzante*, bandas de bronce y conjuntos bailables electrónicos, confundiéndose sus roles y sus identidades. Me referiré sólo a las agrupaciones tradicionales que conservan las características descritas más arriba. No tenemos claro su vigor social: no hay catastro de su cantidad, su disminución o aumento. En general están asociadas a las clases populares que conservan tradiciones ancestrales y a las localidades que conservan la fiesta tradicional. En cada localidad tienen claro cuantas tropas hay, cuales han desaparecido y cuales han nacido recientemente. Pero, a grandes rasgos, podemos reconocer que ellas también conforman una tela sonora que cubre el territorio, y que antes, hace unos cien años, lo cubría de modo denso y más o menos parejo, desde el valle del Cachapoal hacia el norte, mientras hoy está más dispersa y han desaparecido zonas enteras. El esfuerzo que soporta esta tela sonora es puramente local; su conformación es artesanal, al alcance de sus cultores, quienes fabrican los instrumentos, reúnen los participantes y organizan su funcionamiento. Este funcionamiento se basa en una estructura social conformada por una unidad familiar extendida y su actividad se relaciona con la fiesta local en donde se mezcla el goce de participar de la comunicación con los dioses. La trama sónica se activa semana a semana, en diversos pueblos, valles y rincones que celebran las fiestas patronales, las locales según la tradición. Generalmente cada lugar tiene su fiesta anual, y todos se preparan arduamente para ella, juntando fondos de mil maneras, repartiéndose las responsabilidades y coordinándose como vecinos. Parte

de ese esfuerzo se destina a la tropa. La importancia de la fiesta local es muy grande, representa lo propio, la identidad vinculada a los ancestros, al lugar, al paisaje y su santo patrono. El esfuerzo económico y social es compartido por todos para que su fiesta sea la mejor. Luego, cuando en reciprocidad la tropa local debe ir a la fiesta de otro pueblo, hacen esfuerzos para juntar el dinero para contar con un vehículo que los traslade, y muchas veces no lo consiguen. Las instituciones públicas, las empresas y la sociedad urbana intervienen muy poco, y por lo general son ignorantes de su existencia. Son las localidades rurales quienes mantienen activa esta trama sonora que funciona, precisamente, gracias a la vinculación entre localidades producto de las fiestas.

¿Y los perros? Esa es otra historia. Hace 30 años los oigo ladrar en las tardes y noches desde la terraza de mi casa, en Las Canteras de Colina. Es un sistema sonoro formidable: siempre hay un perro ladrando, a veces cerca, otras lejos, a veces uno, otras varios, a veces durante toda la tarde, la noche y la madrugada. Se relevan. Ladra uno, tranquilo, durante un rato largo o corto. Cuando se calla, suena otro. Algunos se escuchan muy lejos, quizá a un kilómetro, y su sonido tiene el eco del valle incorporado. Cuando los perros de mi casa ladran, también rebota y vuelve su eco. El ladrido tiene una cualidad especial, es fuerte, intenso y explosivo, lo cual lo hace muy efectivo para que su eco se escuche con claridad. Debido a eso, mis perros "conversan" a la distancia con perros lejanos y sienten su "voz" y la de aquellos vestida con la misma cualidad del valle. No conocen a los perros con quienes "dialogan"; están separados por casas, sitios, parcelas, alambrados, canales, calles. Se conocen de oídas, literalmente. En conjunto forman una tela sonora que cubre el valle y más allá, abarcando todos los rincones habitados por el hombre. Esa tela forma un sistema altamente complejo: basta que en algún lugar de esta trama extensa de ladridos ocurra algo insólito, como por ejemplo que aparezca un extraño, y los ladridos de un perro se transforman instantáneamente en ladridos de alerta, y en cosa de instantes toda la trama se activa; todos los perros que han estado dialogando ladran alerta, activando a todos los que no estaban dialogando, y el valle entero se vuelve una alerta de perros. Si la alerta es pasajera (el primer perro se dio cuenta que no era un forastero, sino que era su amo con sombrero), la alerta se diluye tan rápido como comenzó, y vuelve el letargo del tranquilo diálogo habitual. Por el contrario si el extraño es una amenaza, la trama sonora lo identifica y se va desplazando junto a él, focalizando allí la máxima actividad de ladridos furiosos, y traspasándose a medida que avanza por distintas casa o parcelas, a los perros respectivos, mientras el resto, atento, apoya a lo lejos. Si hay una agresión (palo, patada) el grito de auxilio recorre el valle como un rayo, y todos solidarizan. Se trata, por lo tanto de una tenue trama sónica permanentemente activa que es sensible a cambios, es solidaria y tremendamente eficaz. Al estar siempre activa, la trama sónica puede reaccionar en cualquier momento y en cualquier parte. La intensidad y el mensaje de esa reacción se transmite instantáneamente a toda la trama, manteniendo su foco espacial y el movimiento del mismo. No existe un esfuerzo ni en su creación ni en su mantención, puesto que es una especie de subproducto de la vida misma de los perros. Pero sin embargo sirven al hombre: se trata de una de las formas más perfectas de alarma con que cuenta la sociedad humana. Es una trama que viene funcionando, sin parar, noche a noche, desde antes que llegaran los españoles, cuando habían *quiltros*[3] y mucho antes. Probablemente comenzó hace diez mil años, cuando los primeros cazadores recolectores llegaron al valle de Colina con sus perros que les ayudaban a cazar. Esa utilidad sigue siendo percibida en los lugares rurales, tanto de Chile como de cualquier lugar del planeta, en donde los perros conforman el sistema de alerta ante la aparición de extraños. Los perros dialogan, los humanos que saben escucharlos pueden interpretar qué está pasando en su territorio, en el de sus vecinos y más allá. Se trata, por tanto, de la expresión natural de una "sociedad animal" muy cercana al hombre, que se articula de un modo integrado, sin esfuerzo, altamente horizontal, igualitaria, inclusiva, colectiva, comunitariamente simple y articulada por códigos estructurados en base a un sistema intuitivo propio de la especie. Lo que cambia es la percepción de esta trama sonora por parte de los humanos, siendo muy importante en regiones rurales aisladas, y perdiendo importancia hacia los centros urbanos, donde llega a considerarse una molestia.

SEGUNDO PASO: DIFERENCIACIONES

Si intentamos revisar en conjunto la orquesta, la tropa y los perros lo primero que se nos viene a la cabeza son sus diferencias. Vemos diferencias de contexto, de naturaleza y de orientación.

Una orquesta depende de su contexto social; depende de una sociedad que estime que su existencia es deseable y que su costo es abordable (a pesar de no ser económicamente productiva), porque cree en el mensaje espiritual que transmite la Música (así con mayúsculas). La orquesta no está ligada a un espacio geográfico originario, sino a una cultura global: puede tocar en Tokio, Santiago o Estambul, está hecha esencialmente para eso, para salas de concierto que existen en ciudades importantes. Utilizan, eso sí, su sede como emblema, por ejemplo "La Orquesta de Panguipulli" o "La Orquesta de la Universidad X", pero su ideal es sonar similar, poder intercambiar músicos y partituras. No son reflejo del lugar, de su historia y su contexto, sino que persiguen la universalidad de la cultura global. Esa descontextualización, propia de la cultura global, les permite ser tan efectivos como la matemática o el chip del teléfono. Sigue los mismos principios de la globalidad histórica, cuyo mito fundante radica en una sola lengua, un solo dólar, una sola ideología, y donde las diferencias son sólo un sabor. Esa lengua, ese dólar y esa ideología provienen de otro continente y son el producto de una colonización. Cuando las orquestas de Chile hacen esfuerzos por ex-

tenderse a nuevos nichos sociales, y dan conciertos en poblaciones marginales, en pueblos chicos o en plazas populares, lo hacen acotadamente porque no sobrevivirían en esos espacios sociales que no la necesitan. Se trata por lo tanto de un sistema que depende de un contexto cultural enraizado en Latinoamérica como fruto de una colonización europea.

El contexto social y geográfico de la tropa es complementario al de la orquesta; los espacios donde la orquesta no llega, o lo hace con dificultad, pueden ser en cambio habitados por una tropa que los representa como grupo social. Aquí el nexo entre nombre ("*baile chino* de Cay Cay") y el grupo social es estrecho; se trata de localidades pequeñas en que la participación en la tropa es sabida por todos, es compartida en el grupo y sirve para definir su identidad ante otros grupos. La tropa depende del valle, de las familias que lo habitan, de su historia, de su tradición especifica. El contexto social, familiar, local, regional es su savia, su razón de ser, igual que la forma local de preparar la cazuela y de hablar. Su existencia se vincula con las otras tropas de localidades vecinas con quienes arma las telas sónicas durante las fiestas, depende de ellas, es parte de ellas. A medida que se aleja de su centro, les va siendo más difícil entender y ser entendidos, y si son sacados de contexto para, por ejemplo, ser mostrados en un show folklórico, pierden su razón de ser, se transforman en una parodia, en algo curioso, pero que ha perdido su centro. La tropa abarca un sector social y geográfico delimitado por la tradición, donde hay un centro (la fiesta local) y hay vínculos con otras fiestas cercanas, pero fuera de ese espacio puede no encontrar fiestas, por ejemplo, y ser incapaz de operar, a no ser que se transforme en otra cosa (un show folklórico, por ejemplo). Se trata por lo tanto de un sistema que depende de un contexto tradicional de origen local previo a la colonización europea.

El contexto de los perros es aún más local. Por lo general confinados al sitio que habita su dueño, donde son parte de una familia, de los niños y los amigos de esa familia. Son parte de los límites impuestos por la ley de propiedad, por la urbanización, por los espacios de convivencia de la sociedad humana que les proporciona el lugar para vivir. Su contexto es la totalidad de su habitar, del grupo social al que sus dueños pertenecen. Alejados de ese entorno, se transforman en extraños, en ajenos y deben establecer nuevas relaciones para poder sobrevivir. Sin embargo su trama sónica abarca una sociedad de perros extendida hasta los límites de la escucha, lo que les permite compartir otra sociedad paralela, la de sus vecinos perros. Se trata de un sistema que depende de un contexto propio de la especie biológica, previo a los dos anteriores.

La naturaleza de la orquesta alude a lo musical, social y cultural de origen europeo y a su descendencia globalizada. La naturaleza de la orquesta depende de un modo de ser, de vivir propio de esa sociedad; es fruto de una disciplina que implica un estudio severo y difícil, el cual está asociado al estar sentado, a leer, a seguir instrucciones de un director. Su forma social está basada en la división del trabajo y en las jerarquías impuestas (por sistema de trabajo, por relaciones políticas, por pago, etc.) y su contenido está basado en la lectura de un escrito original (la partitura) legada por un autor ausente, pero superior (por ejemplo Beethoven, muerto hace siglos en otro continente). Encontramos la misma narrativa estructural en la Iglesia Católica, por ejemplo, basada en un libro escrito por Dios; esto no es coincidencia, sino expresión de un ideal compartido. La orquesta sirve para expresar ese ideal, y cuando toca un concierto de música clásica europea recrea su origen histórico anclado en territorios (para nosotros) lejanos. La estructura de la orquesta alude a ese tipo de sociedad europea que lo generó; opera según esas estructuras urbanas, sigue un sistema de mando vertical (entre el director y los músicos hay una compleja trama de responsabilidades y mandos secuenciales), se basa en códigos escritos (partitura), opera de acuerdo a principios de autonomía individual (como lo exige la polifonía) y de acuerdo a una relación social compleja, segmentada, articulada por códigos muy estructurados. Para ingresar se deben rendir exámenes rigurosos que miden talento, habilidad, estudio y comportamiento. En resumen, esta orquesta es un reflejo de la sociedad europea segmentada, vertical, literaria, individualista, especializada, socialmente compleja, segmentada y competitiva en cuanto a conocimiento adquirido, los mismos rasgos comunes a los sistemas de enseñanza de la sociedad global. La naturaleza espacial de la orquesta está asociada a la ciudad, la urbe, la metrópolis; es allí donde se percibe como un canal de expresión, de inserción y como un "aporte a la sociedad", como expresión de "mayor cultura". Dado que esa naturaleza se confunde con "lo global", es percibida desde adentro como lo único, lo válido, lo universal.

La naturaleza de la tropa, en cambio, alude a lo musical como expresión de una estructura social de tipo familiar, extensiva a una localidad de vecinos, donde operan sistemas de mando horizontales, códigos orales, donde el grupo es más importante que el individuo, un sistema inclusivo que admite niños, personas sin habilidades o talentos especiales ni conocimientos previos, mediante una relación de confraternidad. La mayoría de las tropas operan de acuerdo a un principio que yo llamo 'Flauta Colectiva', donde todo el grupo opera musicalmente como un gran instrumento, basado en sistemas pareados de instrumentistas que operan en base a la cooperación complementaria, en base a la unión y la inclusión del grupo social masculino, en base a una organización social de tipo cooperativa, horizontal, oral, colectiva, integrada, socialmente simple y articulada por códigos binarios y estructurados en base a la tradición compartida. La estructura social está basada en una unidad familiar extendida, en donde el liderazgo se produce por mérito y donde prima la comunidad por sobre el individuo. El grupo es altamente inclusivo, importando mucho más la participación de

todos que la destreza, el conocimiento u otras características de algunos pocos. Todos estos rasgos forman parte de un ideal de sociedad andina ancestral compartido hoy por los pueblos originarios de Chile y países vecinos. Al tocar los *sikuris* de una comunidad aymara del altiplano boliviano o los *bailes chinos* de Cai Cai del Aconcagua recrean, ambos, un mismo tipo de sociedad surandina anclada en sus territorios ancestrales. Se trata de una organización que refleja un modo de vida y un modo de ser autóctono enraizado en la tradición local, anterior a la llegada del español, con características duales, inclusivas, horizontales y comunitarias, identitarias, socialmente simple, homogénea y articulada por códigos estructurados en base a la tradición oral. La naturaleza de la tropa está relacionada con el medio natural, con los animales, como lo revela el nombre tropa que alude a la tropa de llamas.[4]

La naturaleza de los perros es, evidentemente, animal y a ella alude su trama sónica. Pero esa animalidad ha sido domesticada durante milenios, y por lo tanto obedece a la naturaleza humana que la ha domesticado; vive junto a ella, depende de ella, la acompaña. Pero, si bien el perro individual es reconocido por su dueño ("mi perro sabe sentarse cuando le ordeno"), nunca he percibido a alguien referirse a la comunidad de perros y su trama sónica como expresión de la misma, excepto en ciertas localidades rurales alejadas. La naturaleza de esta trama sónica es percibida como similar a la de otros animales, como algo paralelo a nuestra sociedad urbana, sin conexión directa con ella. Siempre me ha impresionado la incapacidad absoluta de mis vecinos, amigos y conocidos para percibirla. Cuando les cuento, entusiasmado, de esta maravilla, me miran extrañados (generalmente con un poco de lástima) y luego cambian la conversación. He intentado persuadirlos que este sistema de seguridad es efectivo, económico, amable e inagotable, pero ellos siguen comprando cámaras, porteros eléctricos, servicios de seguridad, alarmas horribles que despiertan a todo el barrio cuando el viento abre una ventana de sus casas.

Se trata de tres sistemas sonoro-sociales que provienen de modelos muy diferentes, y que reflejan y recrean ese tipo de sociedad o comunidad cada vez que actúan. La orquesta sinfónica refleja el tipo de sociedad europea que le dio origen, la tropa de *sikus* y el *baile chino* reflejan la sociedad de tipo andino que le dio origen y los perros reflejan la "sociedad perruna" que son. A mi juicio, esta diferencia no radica tanto en un conocimiento o en una voluntad, sino que también en una naturaleza distinta, la cual incluso puede ser, y de hecho ha sido ignorada, como ocurre con los *bailes chinos*, que recrean una sociedad de tipo andino de la cual no tienen ninguna referencia, o con los perros que no intentan comprender su animalidad. La diferencia radica en un quehacer distinto; el quehacer propio de una institución de tipo europeo, el quehacer propio de una institución tipo andino, el quehacer propio de los perros.

En relación a su orientación, se trata de tres manifestaciones sonoras que se dirigen a tres formas de relacionarse distintas, desde perspectivas diferentes del poder y hacia mitos diferentes de comprensión de la realidad.

La orquesta se dirige a un público "culto" (conocimiento de escala temperada, estilos clásicos o de "música culta"). Su poder radica en que su funcionamiento está avalado por la sociedad global, la cual ve la existencia de orquestas como una especie de termómetro de la cultura musical del país. La capacidad instalada de la orquesta permite seguir importando las tendencias musicales globales y mantener a nuestra élite social conectada con la élite global. Su mito fundante es la sociedad global única, monocultural.

La tropa se dirige a los vecinos cercanos que comparten una tradición cultural local, propia, identitaria. La actividad del grupo se inserta en la fiesta ritual, donde el goce de participar es el motivo central, y donde la comunicación con los dioses es la orientación principal, una fiesta producida por todos para todos, en un ambiente participativo. Su orientación cultural es vinculada al pasado local y a su sistema musical de origen precolombino, su funcionamiento se vincula a la antigua sociedad de tipo andino, y su estructura alude a ese tipo de sociedad andina. Su música se rige por pautas andinas tales como la complementariedad de pares que conforman unidades melódicas, el tocar en unísono conformando una gran flauta colectiva mientras bailan, el enfrentarse en competencias colectivas con otras flautas colectivas similares. La perspectiva de poder de la tropa radica en la competencia entre iguales conocidos, cercanos; las variaciones de lenguas, valores e ideologías entre tropas permiten esa competencia. La variedad cultural es su mito fundante. La diferencia es su razón de ser.

Los perros operan con la lógica del dominio natural: marcan territorio con sus vecinos, se pelean, se hacen amigos. No necesitan mitos. Solo ellos se comunican entre dos especies, la humana y la perruna, siendo la trama sónica un sistema eminentemente asociado a esta última.

TERCER PASO: CONTINUO

Podemos trazar varios continuos entre la orquesta, la tropa y los perros.

Un continuo va desde una conformación costosa, accesible solo a los poderosos económicamente de la sociedad urbana, pasando por una conformación compartida por todos los componentes de una tradición local, y llegando a una conformación compartida por toda la especie. Nuestro continuo va de lo difícil y exclusivo a lo natural y fácil.

Otro continuo va desde la globalidad de la orquesta, pasando por el pueblo de la tropa, hasta la casa particular con el patio cerrado que habita el perro. Ese continuo revela los círculos sociales en que puede operar la orquesta, la tropa y los perros; la orquesta puede tocar en cualquier país, la tropa sólo va a actuar en las fiestas locales,

mientras el perro está encerrado y sólo viaja asociado a sus amos.

Podemos también trazar un continuo que va desde la ciudad globalizada, tecnologizada y artificial que permite que su orquesta use sus medios de comunicación tecnológicos, la tropa que se inserta en una trama cultural que habita ecológicamente su medio (en el sentido que responde a ese medio por su historia y por su conformación, que ha crecido en base a la interacción con el medio, y por eso es conceptualmente ecológico), y los perros, que son animales que viven la vida del entorno ecológico.

Las tres realidades representan tres formas de comunicación correspondientes a tres universos distintos: uno de origen cultural europeo, uno de origen cultural local y otro de origen natural. Podemos reconocer que estas tres realidades conviven y reflejan el paradigma de lo latinoamericano, donde conviven dos mundos culturales separados por un abismo. Es un abismo originado en aquel momento que Colón, por error, llamó indios a los habitantes del "Nuevo Mundo" y que separó para siempre dos mitades; un "antes" y un "después" que separó entre dominadores (españoles - católicos – globalizados) y dominados (pueblos indígenas – empobrecidos). Esta situación, prolongada por más de cinco siglos, continúa nombrando nuestra realidad, haciéndonos únicos a nivel mundial, porque no surgió de una opción, sino que de una fisura en nuestro ser, un hiato en nuestro interior que separa lo que conocemos de lo que ignoramos. Conocemos la orquesta e ignoramos la tropa. Ese abismo impide que la tropa se transforme en global, porque deja de ser, ya que pertenece a otra sociedad, y también impide al músico de orquesta conocer la tropa, porque no pertenece a lo que él concibe como universal. Ambas conviven sin coincidir. Ese abismo que las separa es parte esencial de nuestro ser latinoamericano, ordena nuestra política, nuestra economía, la escala de valores y todos los aspectos de la vida, según el viejo ritual del colonialismo. Para la sociedad global ese abismo no es percibido. Puede, por ejemplo, fomentar orquestas sinfónicas en apartadas comunidades mapuches pobres, sin que ni esa sociedad global ni los mapuches perciban que al integrar al niño a la orquesta les están enseñando a ser globales, al modo europeo. Puede ocurrir que esa comunidad de mapuches pobres no tenga la noción que hay un sistema de tropa (dentro del guillatún, por ejemplo), que recrea otro tipo de sociedad que les pertenece en su historia. Puede ocurrir que no hayan proyectos que enseñen a esos niños mapuches a tocar al modo mapuche, enseñándoles a ser mapuches. El abismo no es percibido porque es negación del subordinado. No percibimos el abismo que impide, por ejemplo, la presencia de mapuches vestidos a su usanza en las ciudades de Chile. No se trata que ellos carezcan de una forma de vestir propia: sus ponchos pueden ser de una belleza y una potencia visual insuperable, y vestidos con él se ven increíblemente mejor que con chaqueta y pantalón. No se trata de algún decreto, ley o reglamento escrito que prohíba aquello. Se trata, simplemente, de una presión moral que viene de la colonia y nos inunda de tal modo que, sin que la percibamos, nos obliga hasta el punto que nunca he visto a un mapuche circular vestido de mapuche en Santiago, tal como lo hace un africano, un vietnamita o un hindú en Nueva York. Esa prohibición tácita acerca del vestir nos revela que el abismo es real, no es solo un problema teórico. Habita entre nosotros, sin que lo veamos, justamente porque existe como ausencia, como negación. En este mismo abismo habita la diferencia entre la sociedad global y los perros, como representantes de un entorno ecológico: la primera ignora los sistemas y equilibrios que rigen la ecología del medio ambiente, los cuales han sido reemplazados por la artificialidad urbana, ignora los nexos que atan a un perro con el entorno natural.

En resumen, los ejemplos presentados en este ensayo nos permiten apreciar cómo nuestra sociedad chilena reacciona elaborando iniciativas para sustentar, fortalecer y expandir el fenómeno de las orquestas sinfónicas, lo cual supone un ingente esfuerzo colonizador, relativo a la incrustación de un fenómeno foráneo a la gran masa cultural de los chilenos. Paralelamente observamos que las tradiciones locales vernáculas que posee esa gran masa son sostenidas con esfuerzo por las mismas comunidades, sin que haya políticas e iniciativas coherentes, similares a las anteriores, por parte de la sociedad en su conjunto, sino más bien dejándolas a su arbitrio y sometiéndolas a la feroz embestida de la "globalidad". Por último, el ejemplo de los perros nos permite observar la ausencia total, no ya de políticas o iniciativas, sino de su percepción.

El punto central de esta argumentación radica en la asimetría entre la genealogía de los tres sistemas y su importancia relativa. Los perros responden a un sistema evolutivo que desde hace millones de años ha ido conformando su modo de ser. La tropa de *sikuris* pertenece a una ecología cultural desde hace mil años en que las sociedades locales comparten las fiestas donde esas tropas se trenzan en competencias de sonido. La orquesta opera en un contexto urbano latinoamericano desde hace dos siglos. Esta genealogía marca el continuo más profundo entre estas tres manifestaciones, y es este aspecto el que me llevó a escribir este ensayo, porque lo considero central a una realidad no vista, no escuchada, no percibida.

Visto así, deberíamos tener un cierto respeto a la orquesta, un respeto mucho mayor a la *tropa* y un tremendo respeto, muchísimo mayor, por los perros. Pero ocurre exactamente lo opuesto.

Eso me preocupa.

Las Canteras de Colina
lunes, 13 de febrero de 2017

NOTAS

1 Usaré el nombre tropa como genérico para designar grupos musicales vernáculos vinculados a las tradiciones indígenas surandinas. Este nombre aplica sólo para los conjuntos tradicionales del norte grande como *lakitas, lichiwayos* y otros. Los *bailes chinos* se autodenominan *cofradía, hermanación* o simplemente baile, pero yo los voy a integrar a la categoría de tropa por falta de un nombre común. Me refiero a la tropa de tipo más bien tradicional, no tanto a la vinculada con la sociedad urbana.

2 http://www.orquestajuvenilchile.com/fundacion/index.php?option=com_content&view=article&id=19&Itemid=25 (recuperado: 26/3/16)

3 "Al parecer , antes de la llegada de los españoles, los mapuches tenían dos clases de perros. Uno era el *munútru*, que era chico, lanudo y feo. El otro era más grande, llamado *thegua* y era usada para cazar. Los *quiltros* eran asociados con el *munútru*".http://etimologias.dechile.net/?quiltro (recuperado: 18/2/17)

4 Algunos aymaras me han contado que el nombre también se asocia a la *tropa* militar, en donde se formó la actual banda de bronce que compite con las tropas en las fiestas patronales.

José Pérez de Arce

Fundador del grupo "La Chimuchina", y "Pérez" como intérprete de guitarrón chileno de 25 cuerdas, ha dado conciertos en Chile, Europa y Asia. Como investigador se ha especializado en la música prehispánica e indígena de América, realizando exposiciones e instalaciones sonoras, y publicando su Archivo personal en 2017. Ha escrito numerosas publicaciones, ha presentado sus investigaciones en congresos, charlas y cursos en Chile y el extranjero. Ha publicado ediciones sonoras, sobre músicas indígenas de Chile, guitarrón chileno, tradiciones de música ritual y de música contemporánea. Ha realizado instalaciones sonoras para otros artistas, y ha desarrollado la instalación audiovisual SON IDO que viajan retribuyendo a las comunidades originarias las grabaciones hechas en sus investigaciones anteriores.

Paralelamente ha trabajado como museógrafo y como ilustrador gráfico.


Fotografía de archivo del autor

BAJO LA TIERRA: ESCUCHA POROSA DE MODERNIDAD EN EL METRO DE MÉXICO

Ximena Alarcón

El sueño de crear un metro virtual que pusiera en contrapunto diferentes culturas me ha perseguido desde 1997, cuando por primera vez tuve la experiencia de viajar en un metro. Sabía que esta infraestructura nunca llegaría a mi ciudad natal, Bogotá, y creía que si bien éste había sido una solución para la movilidad en las grandes urbes, llevaba algo extraño en su conformación. El extrañamiento se originaba en lo que esta infraestructura imponía en su desplazamiento en la ciudad y en los sentimientos de miedo y excitación que se generaban allí.

El espacio subterráneo ha inspirado a la humanidad, a partir de sus rituales y fantasías, desde los primeros intentos de industrializarlo y explotarlo. Rosalind Williams sugiere que *lo sublime* hace parte de la experiencia subterránea, dependiendo de un "delicado contrapeso de emociones en conflicto" (Williams, 2008). En el viaje cotidiano en metro me interesaba escuchar lo que pasaba allí, y con ello las huellas sonoras que quedan en nuestra memoria individual y colectiva, influidas por la aniquilación del "continuum tiempo y espacio que caracterizaba la antigua tecnología de transporte" (Schivelbusch, 1996: 36) liderada por el tren. Pensé que las diferentes perspectivas y experiencias individuales de escucha y sus resonancias, podrían conformar un acercamiento a una memoria colectiva[1] sonora de ciudad.

Entre 2003 y 2009 un trabajo de investigación a través de etnografía sensorial (Pink, 2009) y práctica artística (Alarcón, 2007; 2011a; 2011b; 2013) me llevó a la creación del espacio virtual *Sounding Underground* (SU),[2] una obra interactiva sonora en Internet que actúa como plataforma para acceder a estas perspectivas de escucha y los espacios intermedios que surgen en la mezcla de la vida cotidiana en los metros de Londres, París y México.

La metodología que apoyó la creación de *Sounding Underground* involucró a pasajeros en las tres ciudades, quienes participaron a través de entrevistas semi-estructuradas sobre sus memorias de escucha en sus viajes cotidianos, grabaciones de sus viajes, escucha de las grabaciones y selección de momentos sonoros significativos para ellos en México y en París. Los entrevistados también reflexionaron sobre el contraste de su experiencia con el metro de Londres. Para culminar el trabajo de campo, participaron de una práctica artística de improvisación en red (Alarcón, 2011b), intercambiando memorias de escucha en el metro en tiempo real. Todas las entrevistas fueron transcritas, analizadas y catalogadas por temas emergentes de acuerdo con la metodología *Interpretative Phenomenological Analysis - IPA* (Smith, Flower & Larkin, 2009).

Con este trabajo, mi intención fue ofrecer una experiencia de escucha contemporánea que cruzara fronteras geográficas y experiencias de infraestructura industrial entre períodos históricos diferentes y culturas distantes.

En este ensayo me voy a referir de manera específica al trabajo de campo realizado en Ciudad de México, el primer metro del proyecto de modernidad latinoamericana.[3] Mi reflexión resuena con culturas híbridas, contradictorias (García Canclini, 1989, 1995) y de modernidad múltiple latinoamericana (Marín & Morales, 2010). Sugiero que la perspectiva sonora bajo la tierra ofrece una perspectiva porosa expansiva, móvil y trascendente de nuestra(s) modernidad(es): lo que se vive, lo que se es, y lo que se amplifica, a pesar de, y gracias a sus contradicciones.

EN CIUDAD DE MÉXICO: DIECISÉIS PASAJEROS ESCUCHANDO

Como toda gran urbe latinoamericana y sus inmensos contrastes entre riqueza y pobreza, la forma de la ciudad de México responde al desarrollo económico y de crecimiento urbano de la ciudad latinoamericana (Gilbert, 1994). Desde los años '40 los procesos de urbanización han desplazado masivamente a la población rural. Hoy en el siglo XXI se perciben dos ciudades con modelos contrastantes de movilidad y progreso: el norteamericano de automóviles y el europeo de trenes. Miles de trabajadores del campo llegan a la ciudad todos los días a ganarse la vida vendiendo sus productos que transportan en el metro; ellos constituyen una amplia representación rural de pasajeros, la migración interna del campo a la ciudad:

> *...casi toda la gente que toma el metro son mexicanos de clase media, todo el mundo se parece, son mexicanos, verdaderos mexicanos, es la imagen del mexicano que ves en los medios, con pelo negro [...] Pero cuando estás arriba, no es la gente que tú ves, la gente de arriba parecen muy europeos […] [Pareciera] como si esta gente no se cruzara.* (Wilfrid).

Convocados a través de la técnica conocida como *snowball sampling*, que consiste en regar la voz entre conocidos y sus redes sociales, dieciséis pasajeros en Ciudad de México interesados en explorar el sonido en sus viajes de metro, respondieron a la investigación y conformaron la muestra etnográfica en el año 2008. Fue clara para mí la distribución social inmediata que

generó la llamada de esta convocatoria, la cual no podía ser solamente a través de las redes virtuales. Se distribuyeron afiches de papel, con un ícono identificable del boleto de metro, para que se incluyeran personas que no tienen acceso a Internet.[4] En este estudio la mayoría de los participantes fueron estudiantes y trabajadores de clase media, los que por voluntad se abstienen de usar automóvil, bien sea por razones ambientales, de distancia, o de sentido común para evitar quedar encerrados en un atasco por la movilidad lenta en transporte privado. El transporte público en México es aún un símbolo de bajo estatus y clase social:

> *...hay un poquito la pregunta `por qué andas en el metro, ¿qué no tienes dinero?' […] la velocidad de un taxi de aquí al metro Viveros es el doble, […] que si me voy en el metro son 20, 25 minutos, que es muy muy sencillo. Pero la gente no está acostumbrada en México.* (Magali).

Describiéndolo como un metro democrático[5], una *limusina naranja*, y el sitio donde se mezclan "el olor de apio con el *channel*", los dieciséis pasajeros de manera reflexiva escucharon en términos de tiempo y espacio el fenómeno sonoro de mezcla y división social. Evocaron memorias e impresiones sonoras: el espacio acústico externo, lo que queda en su mente, memorias e imaginación y también lo que se escucha en su cuerpo. Grabaron sus viajes, escucharon las grabaciones y seleccionaron los trozos sonoros más significativos.

¿Cómo se escucha la ciudad de México bajo la tierra y qué nos propone esta escucha para Latinoamérica desde su modernidad?

RESPIRAR DESDE ABAJO

El historiador David Pike menciona el espacio subterráneo dentro de la "ciudad vertical" como una imagen dominante de modernidad desde finales del siglo XVIII:

"un sitio de crisis, de fascinación, y de verdad escondida, un espacio de alguna manera más real pero también más amenazador y de otro mundo, que el mundo ordinario de arriba" (Pike, 2007: 1). Desde abajo en esta ciudad vertical del siglo XXI, el metro se hace escuchar en la superficie lanzando su aliento hacia arriba:

> *Hay unas como rendijas, en el exterior, ah pues, si has visto la imagen clásica de Marilyn Monroe, no?, exacto pues esos son los respiraderos del metro y cuando pasa el metro, parte del aire, el sonido, sabes que está pasando el metro.* (Lorena).

Una vez que se baja al metro en Ciudad de México se empieza a olvidar el sonido de los automóviles, y en esta "ciudad del no carro" sobresalta el sonido de los pasos de la multitud:

> *...cuando llegas con toda la gente y vas caminando se escuchan los zapatos de todas las personas, sobre todo los tacones porque la gente va a trabajar pues llevan sus zapatos de tacón, sus zapatos de trabajo que son los que tienen suela dura, entonces se escuchan todos los pasos en el piso, y ese sonido me gusta mucho […] y se escuchan los pasos de todos coordinados como un ejército.* (Mariana).

Añadidas a los tacones del trabajador ejecutivo, el sentido de dirección y de tiempo se disuelven en diversidad de ritmos y texturas:

> *...mientras que en Londres van los zapatos y los pies a una velocidad impresionante, aquí la gente va en calma, a cualquier hora, y además la gente no va recta, así como con un rumbo muy fijo, sino que la gente es mucho más relajada entonces no se oye un taconeo, sino más bien lo que se ve es oleadas ¿no? […], van avanzando, es curioso, en términos de sonidos […] es otro ritmo de vida, y yo creo que mucho por la civilización indígena anterior, hay otro sentido del tiempo.* (Magali).

Esta percepción de ritmo nos invita a entrar a espacios más profundos de memoria. En la estación Pino Suárez se pueden apreciar restos de la pirámide de Ehécalt (pirámide del viento), de la antigua Tenochtitlán, hoy Ciudad de México. En el Codex Mendoza[6] se muestran lugares y acciones de ritual y control en "segmentos de tiempo histórico y mítico" (Carrasco, 1999: 23). Evocando a un tiempo mítico, hoy se podrían percibir otros rumbos diferentes y rutinas:

> *...se escuchan a muchos invidentes arrastrando su bastón en el piso de mármol, chocándose en los escalones.* (Oscar).

Este ritmo pierde su paso cuando en las estaciones más profundas, como la línea naranja, se deben utilizar las escaleras eléctricas; una nueva tecnología que genera inseguridad para los pasajeros que "provienen de las afueras": la precaución y lentitud contrastan con la velocidad imperante impulsada por el transporte.

Entre miles de cuerpos abarrotados en las horas pico, los pasajeros caminando o navegando entre cuerpos, pierden la noción del tiempo y de identidad:

> *Estando arriba [la ciudad] nos da más anonimato el mismo espacio. En el metro estamos más concentrados y te tienes que restringir en ciertas formas de actuar o cosas así […] Como en el metro se mueve una gran cantidad de gente puedes perder tu identidad.* (Daniel).

Encuentros acústicos entre las ciudades de arriba y abajo se dan en estaciones como La Raza, donde el arrastre de maletas de rueditas de gente que va rumbo al aeropuerto se cruza con el arrastre de cajas de gente que va rumbo al terminal de autobuses. Este cruce recuerda la porosidad del sonido, que se mueve en múltiples direcciones sin control.

Me pregunto, en el contexto latinoamericano, ¿qué percepciones tenemos de nuestras múltiples identidades y a qué nos referimos cuando perdemos una identidad? Y si el tiempo/ritmo que se pierde es el tiempo/ritmo designado por la ciudad de arriba, y si esta pérdida a su vez nos invita

a experimentar (¿recuperar?) otro tiempo y espacio imaginados o recordados que respiran desde abajo.

GRITAR A PULMÓN

El espacio acústico reverberante del metro en México se ha apropiado como un espacio "popular". La actividad social entre la multitud es también la plataforma para vendedores callejeros que en estaciones centrales se apropian de los corredores y algunas entradas para ofrecer sus productos a todo pulmón: "Gráfico tres peeeesooooos!".

Si entendemos el metro como un gran espacio de performance y ritual urbano sonoro, muchas voces se amplifican y expanden: la actividad cultural y comercial, el poder institucional público, el rebusque y la auto-reflexión. De acuerdo con Emily Thompson, distinguir entre ruido y señal se hizo un importante constituyente de un "nuevo elemento de 'vida moderna'" (Thompson, 2002: 247). Legado de hábitos "modernos" de escucha son el control ejercido sobre los espacios acústicos a través de nuevos materiales arquitectónicos utilizados en teatros de concierto, y el hábito de consumir "nuevos productos electroacústicos" como "micrófonos, altoparlantes, radios, sistemas de amplificación pública" (Thompson, 2002: 7).

En la plataforma, esperando abajo del reloj que tiene el "tiempo detenido", se escuchan algunas conversaciones y a Radio Metro, la radio oficial que ofrece mensajes institucionales y a través de la cual se marca el comienzo y cierre de la rutina con el himno nacional. Aquí se marca el espacio con un símbolo de identidad nacional, que es común en todas las emisoras radiales en México. Durante el día se emite música "para la espera", como boleros, clásica, tradicional, y música extranjera. El "guitarreo" libre en las plataformas es censurado.

Pareciera que el grito y la conversación fueran, además de experiencias culturales, actos de resistencia al silencio y al control. Sin embargo, la gente aún no se cohíbe tanto en este espacio público para hablar de historias privadas; la gente se besa, se escuchan los besos. El espacio arquitectónico del metro constituye un lugar de libertad para la intimidad y la espontaneidad.

Después de una corta espera en la plataforma, mientras, el tren se anuncia, ésta se transforma en un lugar mágico para Berenice:

> *Incluso me ha tocado estar parada esperando que viene el metro […] y escuchas como se siente el aire que viene y escuchas su sonidito a los lejos, eso me gusta mucho. Incluso no volteas. Yo cuando iba a la Universidad quería experimentar si por medio de escuchar, sin que yo lo viera a lo lejos […] el aire cuando entraba al túnel entre una estación y otra.* (Berenice).

En otra expresión fascinante de competencia y/o resistencia sonora con la maquinaria, Lorena recuerda los gritos que solía hacer en su adolescencia cuando el tren llegaba; una superposición de sonidos para perderse en el anonimato necesario:

> *…cuando pasa rápidamente, ese sonido me gusta. De hecho cuando era adolescente, cuando pasa el metro así me gustaba gritar en el metro. Como que me desahogaba, y como nadie me escuchaba, me hacía sentir bien, pues todos escuchaban un ruido pero no sabían que era yo.* (Lorena).

En el contexto sonoro Augoyard y Torgue (2005) usan la palabra *Sharawadji* para describir un efecto sonoro que expresa lo sublime en la cotidianidad: "para alguna gente", ellos dicen, "sonidos de trueno de origen tecnológico o industrial pueden sugerir una preocupante, pero bella extrañeza"; ritmos discontinuos, en cualquier combinación, pueden estimular este efecto: "la invisible, pero presente excepción en lo ordinario" (Augoyard & Torgue, 2005: 119).

La llegada del tren, me atrevería a decir, es la que encierra momentos sónicos más sublimes envolviendo escucha, sonido, cuerpo, movimiento e imaginación. Otro de los sentimientos expresados por los pasajeros son la angustia que se siente por lo que pueda pasar cuando llegue el tren: la posibilidad de caerse, de no alcanzar a seguir la señal de las puertas y el impacto que genera el pito que el tren realiza para anunciar que ha llegado. Todo ello se combina con el placer de saber que ya casi se va a llegar al destino.

MUCHOS CUERPOS

La modernidad en México no reduce ni remueve la metáfora del cuerpo en el sentir de los pasajeros; éste resalta en la experiencia del viaje tanto como agente de percepción, expresión e imaginación.

> *En el tren, el rechinar de las llantas se percibe como un "cuerpo dentro de otro cuerpo"* (Álvaro).

El aire y los ventiladores continúan la narrativa de la respiración, y con ella las metáforas de vida y de muerte. La memoria de ver cuerpos inertes, en una clase de medicina en la Universidad, para Miguel, contrasta de manera fuerte con los cuerpos móviles que se presencia en el metro; éste le sugiere una profunda auto-reflexión sobre la humanidad y su fragilidad. En un primer encuentro de infancia con la maquinaria del vagón el tren...

> *..."te hace sentir algo raro en los pies"* (Olga).

La sensación de movilidad sobre los rieles propone al cuerpo una relación temporal extraña con la tierra que normalmente se pisa. Con la imaginación también se expresa resistencia a aceptar una máquina que avanza, cuando al cerrar los ojos se intenta sentir que el tren va para atrás:

> *…cuando era niña leí un cuento sobre una chica que va en un tren y como empieza a imaginarse lo que quiere dentro del vagón, como sentir que el metro va para atrás, y entonces […] trato de sentir que el metro va para atrás, sí, como en el cuento.* (Olga).

Berenice usaba su rutina en metro como un espacio de relajación, un placer generado por el seseo, y movimiento del tren:

> *…escuchas el aire como a la velocidad que va el metro escuchas el aire, es muy relajante ese zumbidito de aire así, que*

nadie esté platicando, que impida esa tranquilidad. (Berenice).

El viento, indicador de la velocidad, se une con sonidos inesperados del tren como "el poncharse" de una llanta o algo similar, equiparado con otros medios de transporte familiares y con sonidos aprendidos como el *tururú*, señal sonora que precede a los anuncios en los altoparlantes, y que dan confianza y al mismo tiempo incertidumbre dentro del sistema tecnológico.[7]

Y DENTRO DEL CUERPO ESTÁ LA VOZ AMPLIFICADA

El vagón constituye un gran estudio acústico para amplificar lo que en la ciudad de arriba se dispersa. Escuchar a los otros es amplificar hábitos culturales de conversación: los pasajeros recuerdan que las señoras hablan de sus hijos, los niños de la escuela, y los señores, de fútbol, "casi nunca hablan de la familia". Se escuchan lenguas indígenas; es como si bajo la tierra se amplificara lo que socialmente ha sido reprimido. Los jóvenes universitarios utilizan el metro como palestra pública, debatiendo temas de injusticia social y distribuyendo el periódico comunista El Machete. Se escuchan promotores de asociaciones del SIDA, gente cantando y algunos niños entonando canciones populares que distorsionan en su propio estilo, por unas monedas. Se escuchan mendigos, y los *fakires* urbanos con sus camisetas cargando vidrios; el extendido firme de los vidrios sobre el suelo del vagón anuncia una escena escalofriante de desesperación de la pobreza, causando miedo y conmoción.

Las líneas del metro marcan sectores de la ciudad contrastando voces citadinas y de ruralidad:

…podría decir que en la línea que va de observatorio a Pino Suárez, […] es mucho más citadino el acento que una verde, que pasa por la Merced, y que como es el gran Mercado de la ciudad, hay gente indígena que llega allí hablando lenguas y cargan toda su mercancía (Álvaro).

Espacios acústicos inéditos se crean en los vagones exclusivos para mujeres[8] en las horas pico:

Entonces de pronto estamos todas las mujeres metidas en los vagones, la idea es protegernos de los hombres. Entonces es un sonido muy bonito. A mí me gusta porque entonces se da este tipo de conversación entre las mujeres, que es como más íntima, más pausada, que la competencia en ese momento no se manifiesta […] son conversaciones como muy de amigas […] es un murmullo, son voces no sé más moduladas, más bajas, todo es como más sereno. (Magali)

El estricto *peep* del cierre de puertas enmarca la acción sonora del adentro y del afuera. El sonido más amplificado está dominado por los vendedores ambulantes quienes empiezan su ritual de venta adaptando su voz al espacio para ser escuchados:

...porque se esfuerzan demasiado y para vender tienen que diferenciarse, entonces adoptan ciertas voces, ciertos tonos en la voz, ciertas actitudes que son a veces muy graciosas y que hasta les compras (Lorena).

Ellos han adaptado estrategias de imposición sónica aprendidas para fortalecer el rebusque de esta actividad comercial. Usan altoparlantes de diferentes tipos, y pareciera que la memoria de evangelización y alfabetización estuviera inscrita en estos aparatos:

Como las que se ponen en las paredes de los coches, o en las portezuelas, pero acá en lugar de estar así, usualmente llevan una mochila de hombros, o una mochila cruzada, como los sacerdotes que usaban así para ir a comunidades, que son como bocinitas de mochilita de cruzarse, que son no de hombros, que son como una cajita, y entonces a través de eso sacan el sonido desde un CD. (Sara Noemí).

Los pasajeros a su vez adaptan su escucha bloqueando este sonido, o...

...pidiéndoles a gritos que no griten (Álvaro).

Muchos se animan con la música de turno o fascinan con la sabiduría yerbatera:

puede ser música muy variada, desde música andina, peruana, hasta el otro día estaba escuchando a un tipo que llevaba jazz (Álvaro).

vienen a anunciar sus medicinas naturistas […] cremas para este quitar los barros de la cara, pero la manera en que lo dicen, y hacen versitos. (Magali).

Dicotomías de silencio llegan: cuando el tren se detiene en la mitad del túnel, el silencio impactante, sin sonidos de maquinaria deja espacio sólo para la conversación y tarde en las noches, cuando se es solo un pasajero en el vagón, se experimenta el

estar solo, con tu propia humanidad (Álvaro).

Cuando por la rutina, en el metro los vínculos sociales se empiezan a perder, se suben de repente payasos, vendedores, o alguien sencillamente a saludar de mano en mano. La gente se ríe.

¿SALIDA?

En Ciudad de México, icónica de Latinoamérica, el control iniciado por el metro como proyecto de modernidad trae experiencias de escucha porosas que se expanden en posibilidades de intervención y reverberación que incluyen al cuerpo como agente de escucha e imaginación entre la maquinaria, resonancias de tiempo y espacio ancestrales, rurales y de clase social, experiencias sublimes y resistencias sonoras que desafían, desde el rebusque, a prácticas modernas y condiciones históricas de infraestructura que suprimen el sonido de la conversación humana. Propongo éstas como oportunidades para escucharnos desde nuestras contradicciones y modernidad(es) e intervenir con resonancias alternativas.

NOTAS

1 Me interesaba encontrar una interface a esa memoria ‘trivial’ identificada por Marc Augé (2002: 25).

2 Alarcón, X. (2009). Sounding Underground (Espacio Sonoro Interactivo). Recuperado de: http://soundingunderground.org/environment/sounding.html

3 Terminado en 1969, es el primer metro de la modernidad latinoamericana modelado con tecnología francesa. Aunque el primer metro de Latinoamérica es el de Buenos Aires (1913), éste se construye a la par de la modernidad Europea.

4 Vale la pena anotar aquí la simplicidad iconográfica del metro de México, que en su introducción en 1969 se diseñó para llegar a una población con bajos niveles de lectura.

5 El metro de México, subvencionado por el Gobierno Federal, tiene el boleto más barato del mundo.

6 El codex muestra el establecimiento de Tenochtitlán como performance de autoridad y guerra, y también como modelo de orden cosmológico.

7 Schilvelbusch explica cómo históricamente en la conciencia de la industrialización el “aspecto siniestro de la maquinaria que al principio fue evidente y temeraria, gradualmente desapareció” el miedo fue reemplazado “por un sentimiento de seguridad basado en familiaridad” (Schivelbusch,1986: 160-161).

8 En horas pico se han destinado vagones exclusivos para mujeres y niños, medida implementada como respuesta al abuso sexual.

BIBLIOGRAFÍA

Alarcón, X. (2013). Creating Sounding Underground. *Digital Creativity Journal, 24, 3* (1), 252-258. doi: 10.1080/14626268.2013.813380

Alarcón, X. (2011a). Sounding Underground: Listening, Performing and Transforming the commuting experience. *Sensate Journal. A Journal for experiments in critical media. [on-line publication]*, (Spring). Recuperado de: http://sensatejournal.com/2011/03/ximena-alarcon-sounding-underground/

Alarcón, X. (2011b). Listening and Remembering: Networked off-line improvisation for four commuters. *Journal of Science and Technology of the Arts, Autumn (3)*, 20–30. Recuperado de: http://artes.ucp.pt/citarj/article/view/27

Alarcón, X. (2007). *An Interactive Environment derived from commuters memories of the soundscape: a case study of the London Underground* (PhD Thesis). De Montfort University: Leicester.

Augé, M. (2002). *In the Metro*. Minneapolis, MN: The University of Minnesota Press.

Augoyard, J.F. & Torgue, H. (2005). *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen’s University Press.

Carrasco, D. (1999). *City of Sacrifice. The Aztec Empire and the role of violence in civilization.* United States of America: Beacon Press.

García Canclini, N. (1995). *Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Gilbert, Alan A. (1994). *The Latin American City*. London: The Latin American Bureau

Marín, A. & Morales, J. (2010). Modernidad y Modernización en América Latina: Una Aventura Inacabada. *Nómadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 26(2). Recuperado de: https://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/26/marinbravo_moralesmartin.pdf

Pike, D. L. (2007). *Metropolis on the Styx. The Underworlds of Modern Urban Culture, 1800-2001* (First.). Ithaca: Cornell University Press.

Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage Publications.

Schivelbusch, W. (1986). *The Railway Journey. The Industrialization of Time and Space in the Nineteenth Century.* Berkeley, CA: The University of California Press.

Smith, J. A, Flower P. & Larkin M. (2009). *Interpretative Phenomenological Analysis*. London: Sage Publications.

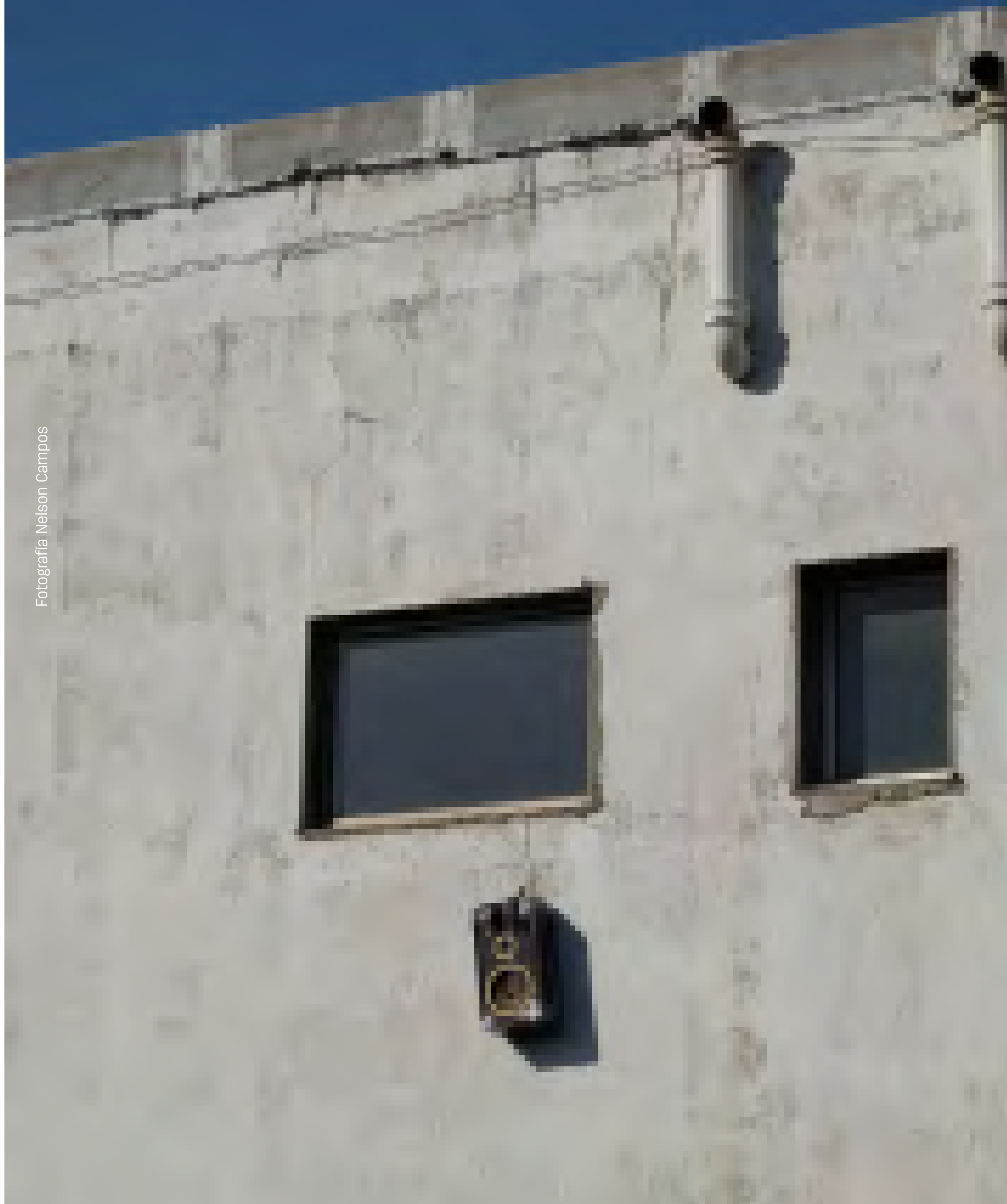
Thompson, E. (2002). *The Soundscape of Modernity: architectural acoustics and the culture of listening in America*, 1900-1933. London, Cambridge, MA: MIT Press.

Williams, R. H. (2008). *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and the Imagination*. Cambridge, MA: MIT Press.

Ximena Alarcón

Nacida en Colombia, es una artista sonora e investigadora interesada en la escucha de espacios sonoros intermedios en contextos migratorios que conecten memorias individuales y colectivas. Su práctica incluye Deep Listening, improvisación sonora y la creación de performances telemáticos y espacios virtuales que expandan nuestra percepción de lugares intermedios. Con un PhD enMusic, Technology and Innovation, otorgado por De Montfort University en el 2007, fue premiada con The Leverhulme Trust Early Career Fellowship 2007-2009 para realizar el ambiente interactivo virtual ‘Sounding Underground’ que une a los metros de México, Paris y Londres, a través de las memorias de escucha de sus pasajeros. Desde 2011, trabaja como investigadora en el Creative Research into Sound Arts Practice - CRiSAP, y es tutora certificada en Deep Listening derivada de sus estudios con Pauline Oliveros.

www.ximenaalarcon.net


ENTREVISTAS
Fotografía Nelson Campos

Fotografía Kate Carr

ARTICULACIONES DE LA DIFERENCIA: UNA CONVERSACIÓN CON KATE CARR

por Andrea Ancira

La conversación se llevó a cabo originalmente en inglés. La edición y traducción de esta versión en español la realizó Andrea Ancira.

Articulación es diferencia… La relación es de serialidad sin paradigma. J. Derrida

El trabajo de Kate Carr articula sonidos nominalmente invisibles o inaudibles, es decir, aquellos elementos que se mantienen en un cierto umbral de baja visibilidad o poca atención; residuos que, envueltos por los procesos del capital, generalmente suelen considerarse como errores y abandonarse o incluso desecharse en los procesos de producción y de recepción del sonido. Este proceso de articulación está anclado en un profundo interés por abordar *la diferencia* a partir del sonido. Utilizando el viaje como detonante creativo, las composiciones de Kate Carr exploran los diversos modos en los que los afectos, la tecnología, la memoria y el entorno interactúan en un espacio común: el sonido. Sus montajes sonoros más que representar objetivamente un lugar o una situación particular, expresan la experiencia subjetiva de la escucha. Desde el 2011, además de desarrollar sus propios proyectos, promueve el trabajo de otros artistas con acercamientos afines desde el sello Flaming Pines.

Andrea Ancira (AA): *Las ideas que tenemos sobre naturaleza y entorno inevitablemente pautan la construcción de imaginarios de lo natural y la alteridad. ¿Qué referencias (ideas, conceptos, sonidos) informan tu postura en torno a la compleja relación que mantenemos con el entorno natural y el construido? ¿Cuáles son las ideas que la experiencia sonora aporta a este debate?*

Kate Carr (KC): Me interesa el sonido como un nexo, como un medio de flujo, intercambio y movimiento. Por su propia naturaleza los sonidos se mueven, degradan y se mezclan; son ilimitados en formas que me parecen fascinantes. Me atrae el ímpetu rebelde propio del sonido, a saber, su otredad o la manera en la que perturba este mundo profundamente visual y delimitado en el que vivimos. Me gusta que, por momentos, se vuelve excesivo, frágil e ingobernable. Estos aspectos del sonido abren la puerta para imaginar formas interesantes y significativas de vivir el mundo, de conectarnos o conocernos como humanos, así como de formas de habitar y movernos a través de un lugar. Al desentrañar esta compleja cuestión, diría que mi punto de partida fue comenzar a pensar en aquello que generalmente se excluye o se deja fuera en las grabaciones de campo, sobre todo en ciertas prácticas de grabación que, al explorar lo que constituye la naturaleza, coleccionan sonidos prístinos de la vida salvaje desprovistos de sonidos humanos resultado de un proceso de edición. Al percatarme de estos elementos que se evitan en dichas grabaciones, tales como el sonido del movimiento del cuerpo de la persona que está realizando la grabación, el tráfico o el ruido, comencé a pensar en la dificultad de obtener estos registros, y en cómo el acceso a este tipo de sitios, así como al equipo necesario para registrar estos sonidos está totalmente relacionado con una cuestión de clase y, en cierta medida, de género y raza.

A partir de mi estudios universitarios en cine y teatro, desarrollé un interés por visibilizar el proceso de producción artística desde la incorporación de elementos que generalmente se consideran fallidos en el mismo proceso de producción. Existen muchas referencias para este tipo de cuestionamientos en el *Cinema Vérité*, el

Cine Directo, en el teatro *brechtiano*, pero también en la música *glitch*, género con el cual me identifiqué de inmediato por el papel central que desempeña el error. Sería más sencillo decir que los sonidos humanos se tienen que excluir de los registros de la naturaleza por representar un síntoma de la falsa dicotomía que las sociedades occidentales establecen entre la naturaleza y la cultura y, hasta cierto punto, eso me interesa, pero creo que me resulta más interesante ir más allá de esa afirmación y explorar las formas, a veces asombrosas, en las que los sonidos naturales y humanos interiores... interiores y exteriores, bienvenidos y no bienvenidos se mezclan. Tengo una grabación en Helen Scarsdale, afuera del *Palais de Tokyo* en París, la cual consiste en la voz de un hombre inglés quejándose del ruido y la perturbación causada por un grupo de *skaters* practicando en el patio de este importante recinto cultural. Esta grabación me encanta porque considero que encapsula mi interés en la interacción entre los sonidos que son bienvenidos y aquellos que no lo son, así como las formas en las que utilizamos el sonido para ocupar y habitar el espacio; el sonido como un punto de encuentro y de desencuentro.

AA: *En "A la escucha", el filósofo Jean-Luc Nancy sostiene que existe una relación contradictoria y problemática entre la experiencia corporal de la escucha y el inevitable proceso de significación de aquello que escuchamos. Nos dice que históricamente ha existido una forma dominante de escucha que subordina la experiencia afectiva de esta a una de corte más racional. ¿Consideras que existe dicha contradicción entre la escucha y el proceso de significación? ¿Cómo te aproximas a esta relación en tu trabajo?*

KC: No considero que existe tal división entre el conocimiento que pasa por el cuerpo y aquel que pasa por la mente. Las maneras en las que podemos generar significados de las experiencias, incluyendo la escucha, generalmente son muy caóticas y tienen muchos niveles; son una mezcla de elementos racionales y afectivos, o de aquello que pensamos y sentimos. Algunas personas están muy interesadas en promover una escucha que busca separar o aislar los elementos socioculturales de las propiedades formales del sonido. Sin embargo, yo no estoy segura de que exista la posibilidad de extraer del proceso de escucha el mundo en el que esa experiencia está teniendo lugar, es decir, los referentes culturales, sociales e históricos acumulados a lo largo de la vida que, consciente o inconscientemente, se manifiestan en el cuerpo que escucha. Al escuchar, mi cuerpo no sólo está expuesto a una experiencia sonora. Soy una persona con una historia y una identidad particular intentando escuchar, mientras, en otros niveles, probablemente estoy llevando a cabo otras actividades como: respirar, digerir, recordar otras experiencias de escucha o sonidos o pensar qué cocinaré para la cena.

Al remover el contexto sociocultural de la experiencia sonora se invisibiliza la identidad de quien escucha, y este desdibujamiento del "quien" en el proceso de escucha ha resultado, como se ha mostrado ya en otras áreas de las artes o la academia, en una perspectiva en la que las personas de color, personas *queer*, mujeres, personas con discapacidad y/o en situación de pobreza luchan por ser escuchados, en la que experiencias de diferencia, exclusión y opresión se marginalizan. Desde mi punto de vista, no existe un campo o práctica de escucha que pueda separarse de la cultura, la sociedad o la identidad. Algo que he reflexionado a raíz de mis últimos viajes y que creo que ejemplifica esto, es la manera en la que escucho mi propio idioma, el inglés. Pienso comúnmente que este podría sonar como un sonido puro para alguien que no lo habla o para quien lo utiliza muy poco como segunda lengua, y obviamente yo nunca podré acceder a esa experiencia, ya que cuando se trata de este idioma siempre escucho palabras, mientras que con el español sólo escucho sonidos y en cambio con el francés soy capaz de escuchar una mezcla de sonidos acompañados de brotes de palabras. Sé que los idiomas son un ejemplo muy particular, pero creo que pensar en ellos es una forma de ilustrar que el "quién" es esa persona que escucha y que se encuentra social y culturalmente emplazada; esta situación es fundamental en el proceso de significación psíquica y corporal de la experiencia sonora.

AA: *Las grabaciones de campo generalmente están vinculadas a preocupaciones de patrimonio ecológico y cultural que buscan preservar sonidos en peligro de desaparecer. La mayor parte de estas prácticas se aproximan a los entornos sonoros desde una perspectiva hiperrealista, aislando y algunas veces "mejorando" el sonido de aquello que se registra. Cuando escucho tu trabajo considero que tus grabaciones tienen una perspectiva completamente diferente, e incluso opuesta que parece restituir y hacer escuchable la experiencia subjetiva del lugar. ¿Cómo se vincula tu práctica con estas preocupaciones y en qué tipo de entornos y objetos sonoros te interesa registrar y por qué?*

KC: Sí, definitivamente uno de los objetivos centrales de mi trabajo es utilizar el sonido como un vehículo capaz de expresar la experiencia subjetiva del lugar y, al hacerlo, reflexionar lúdica y críticamente en torno al proceso de grabación de campo, así como a la idea, generalmente asociada con estas prácticas de grabación, de que somos una especie de "exploradores sonoros". No es que necesariamente me oponga a los registros bellos o prístinos, pero me interesan las grabaciones que te remiten a situaciones sonoras: vínculos, flujos, o puntos de encuentro en los que sonidos inesperados o diferentes coexisten. Particularmente trabajo con el ruido blanco y los recortes de sonidos que flotan en la brisa o que se revelan un segundo antes de que algo más los acalle. Por ejemplo, algunas de mis grabaciones favoritas son: una clase de acuaeróbics que escuché desde la cima de una montaña en Olafsfjordur, Islandia; música dance que escuché en un sitio repleto de insectos en la jungla del norte de Tailandia; el encuentro de dos tipos de música muy diferentes que provenían de un par de altavoces en una esquina en Tulum, México; los ecos de una práctica de remo a través del río Clyde en Glasgow y los bajos de música pop que se desbordaron a través de una villa en la que me

quedé en un área totalmente remota en el sur de España. También me gusta registrar sonidos del exterior que se filtran al interior, como unas campanas que registré desde una habitación en la que me alojaba en Berlín o el bullicio del estadio de fútbol resonando dentro de mi casa en Belfast.

Me agrada la manera en la que estos sonidos públicos invaden los espacios privados y la manera en la que estas grabaciones interiores pueden ser simultáneamente íntimas y banales. A veces pienso o visualizo el sonido como un medio altamente viscoso al que siempre estamos vadeando, perturbando, sumando, afectando y por el cual también somos afectados. No soy una gran admiradora de William Gibson, pero siempre me han parecido interesantes sus formas de describir el ciberespacio con sus embrollados flujos de datos y nodos. Siempre desee que internet terminará siendo eso. En realidad, creo que así es como veo al sonido, como una enorme y turbulenta masa constituida por múltiples capas de posibilidades; mensajes y puntos de encuentro, combinaciones improbables, experiencias afectivas y banalidades monótonas de la vida cotidiana que irrumpimos -a veces conscientemente- pero generalmente sin tener conciencia de ello.

AA: *El compositor canadiense Murray Schafer denominó "marcas sonoras" a aquellos sonidos que son únicos en un área, comunidad o entorno particular, y respecto a los cuales la mayoría de los habitantes de ese lugar, si no es que todos, sienten cierta familiaridad. ¿En qué medida esta perspectiva informa las grabaciones que realizaste en Tailandia, Francia, Islandia, Australia e Irlanda?*

KC: La idea de las marcas sonoras es importante y precisamente se suele vincular con prácticas sonoras enfocadas en algunos de los aspectos que acabas de mencionar como capturar un registro aural de un entorno natural o humano, particularmente aquellos en peligro de extinción. Sin embargo, dado que mi práctica, hasta hace poco, se había centrado en hacer grabaciones en lugares muy poco familiares, en realidad lo que me interesó explorar fue cómo mi condición externa o de visitante influye en mi proceso de escucha, y también cómo el sonido se podría utilizar para contar una historia o expresar algún aspecto sobre el proceso de estar en un lugar nuevo. Así que en mis viajes nunca he pretendido discernir esas marcas sonoras características de estos entornos, sino más bien hacer uso de los sonidos que me llamaban la atención como medios para expresar estos intentos parciales y desorientados que estaba haciendo para conectar y aprender algo sobre estos lugares. Por ejemplo, mi primer y único mapa sonoro se llamó Perdida en Doi Saket, y se centró en este proceso, siempre inacabado, de conocer un lugar nuevo y los múltiples errores y pasos en falso que este proceso inevitablemente implica.

Conforme he realizado más viajes y residencias, también he comenzado a interesarme en explorar las formas en las que los "no lugares" vinculados al viaje y al turismo como los aeropuertos, estaciones de tren, los anuncios de tránsito y de guías de turismo interactúan con los pueblos y las ciudades en las que se encuentran. ¿Cómo estos nodos sónicos en los que turistas y locales se encuentran, fluyen y se mezclan con sonidos menos genéricos de dichos lugares? En un principio mi investigación se centraba en preguntarme si había algo que rescatar, o qué había de interesante en las prácticas convencionales de grabaciones de campo que consisten en ir a otros lugares y otras culturas a registrar sonidos. Poco a poco caí en cuenta que, como era de esperar, dados mis intereses y preocupaciones, esta es una práctica enfocada en grabaciones de diversos sitios, como entradas de tiendas, parques urbanos, mercados, esquinas, así como registros de estas interacciones entre extranjeros o turistas con los locales. También intenté utilizar grabaciones que hicieran audibles el proceso de mi propio encuentro con nuevas personas y lugares, grabaciones fallidas y errores técnicos (*glitches*) para expresar estas imperfectas y asombrosas experiencias de encontrarte en un lugar que no es, ni nunca podrá ser tu hogar. Al explorar esos sonidos, comúnmente escondidos del viaje y el turismo, espero no sólo evidenciar y criticar estos aspectos del turismo y la producción artística.

Al emplazar sónicamente mis grabaciones de campo en el aparato que las posibilita, intento hacer algo que es mucho más difícil en el contexto actual: encontrar dentro de estas estructuras imperfectas y contradictorias, maneras en las que podamos reconocer el potencial transformador de conectar o intentar conectar, descubrir, aprender de personas, culturas y lugares diferentes. La mutabilidad del sonido, es decir, la manera en la que fluye y se mezcla, en la que cambia y se deteriora, así como su relación con la emocionalidad y el cuerpo y su naturaleza rebelde e ingobernable. Por otra parte, la práctica de escucha en sí misma puede aportar modelos para comprender y experimentar la diferencia que posibilita formas radicales y bellas de reimaginar la conexión, la solidaridad y los procesos de exploración.

Kate Carr

El trabajo de Kate Carr se localiza en donde el sonido, el espacio y las emocionalidad se encuentran. Sus piezas se han presentado en el New York Times, The Wire, The Quietus, BBC Radio, Triple J y Resonance FM. Su música se puede encontrar en catálogos de disqueras como Helen Scarsdale (EUA), Rivertones (Reino Unido), Soft (Francia), 3Leaves (Hungría) Galaverna (Italia) así como en Flaming Pines, su propia disquera. Es australiana y actualmente vive en Londres.

www.gleamingsilverribbon.com

Fotografía Nelson Campos

ENTREVISTA A CARSTEN STABENOW

por Cristóbal Cornejo

Traducción: Ximena Morales

Cristóbal Cornejo (CC): *Para quienes no conocen el término "drone" (sonido monótono), ¿cómo podría definirlo de manera sucinta?*

Carsten Stabenow (CS): En términos simples, un *drone* puede entenderse como un zumbido, por ejemplo, el zumbido de las abejas, el bullicio de una muchedumbre o el ruido de una máquina.

Los sonidos monótonos se pueden encontrar en todas las articulaciones musicales, sean étnicas o espirituales, y en todos los sonidos del medioambiente, sean naturales o artificiales. Más aun, desde el punto de vista de la física, todo vibra, de modo que puede decirse que todo existe en tanto sonido, en lugar de decir simplemente que todo "tiene un sonido".[1]

La manera más simple de crear un sonido monótono es cuando dos tonos suenan en forma conjunta y están levemente desintonizados, generando efectos armónicos o monofónicos, donde la fase rítmica se anula a medida que las ondas de salida se alinean y divergen. Un sonido monótono representa un momento prolongado, que suena en permanencia y que va cambiando sutil e imperceptiblemente, de manera orgánica, generando una densa capa de fuerza audible que se expresa en forma física o que prácticamente se disuelve como telón de fondo de la existencia.

CC: *Usted trabajó en el Laboratorio Drone como parte del Festival de Arte Sonoro Tsonami 2014, ¿cómo encontró la experiencia y qué fue lo más significativo para usted?*

CS: Me inventé un motivo para pasar un tiempo en este lugar, para conocer Valparaíso y su gente y saber cómo está funcionando y operando Tsonami. En eso consistió mi visita, además, obviamente, de una serie de otras preguntas relacionadas con la acústica y la ciudad; pero aparte de eso, tenía carta blanca. Conocer la ciudad sólo a través de la lectura, mirando un par de documentales históricos no bastaba. Destacaban en ella varios aspectos: la estructura del lugar construido en las cimas de los cerros, la cercanía a uno de los centros sísmicos más activos del mundo y, por supuesto, los gigantescos incendios.

Me interesan especialmente los parámetros físicos y sociales del espacio, no quise traer un trabajo elaborado en forma previa ni tampoco quería trabajar solo, de manera que propuse hacer un taller, como herramienta para explorar la ciudad en interacción directa y ojalá productiva con personas que tuvieran ideas afines. En realidad, con la propuesta que traje a Valparaíso -explorar sus sonidos monótonos y examinar la ciudad a través de su banda de frecuencia, por debajo y por arriba de los umbrales de la audición, mediante las partículas de sonido más pequeñas- estaba dando palos de ciego. Nunca lo había hecho antes y no quería enseñar, pero quería hacer el experimento junto con las demás personas que iban a participar en el taller. Nos enfocamos en algo que, al comienzo parecía simple: escuchar la ciudad con los oídos desnudos y utilizando dispositivos físicos, mecánicos y electrónicos solo para los tonos puros, las notas individuales, las ondas sinusoidales, las frecuencias estacionarias, las vibraciones. No resultó ser tan fácil como lo pensábamos, pero, con el tiempo, al caminar por la ciudad, desarrollamos cierta sensibilidad y comenzamos a recopilar, grabar, mapear, clasificar y analizar. Este proceso se nutrió de algunos experimentos históricos de teoría y práctica acústica en torno a la idea del sonido monótono, es decir, el fascinante universo de los fenómenos que surgen cuando los tonos puros, sutilmente cambiados de frecuencia, se superponen en capas. Lo que a primera vista parece aburrido se puede transformar, con el tiempo, en una experiencia compleja y potente, fascinante, si se enfocan y sintonizan los efectos armónicos y monofónicos, las modulaciones, los pulsos y las frecuencias que laten rítmicamente o bien los efectos psicoacústicos. Al desplazarse en estos campos densos del sonido, el más leve cambio de posición genera nuevos sobretonos o permite identificar desde islas de silencio hasta bolsones muy elevados de presión de sonido.

En una segunda fase, quisimos combinar nuestros hallazgos con estos experimentos; quisimos desbloquear el fenómeno del sonido monótono de un espacio recomponiendo, desintonizando, inyectando y superponiendo cuidadosamente las capas de sonido, con el fin de recontextualizar el lugar, abrir una experiencia espa-

cial y cambiar levemente la conciencia de la ciudad en tanto denso tejido de vibraciones de múltiples capas en la que se codifican todos los aspectos del espacio, del tiempo, tanto sociales como físicos, al interferirse, amplificarse, borrarse, modularse entre sí.

Finalmente, sintonizamos una pequeña calle adyacente en la que encontramos una ocurrencia de densidad de tonos de diferentes orígenes (antenas conectadas a tierra, ventilaciones, tuberías, electricidad, estática, electromagnetismo), por medio de un recorrido a través de un determinado espectro de frecuencias en el que la posición del visitante determinaría los diferentes efectos acústicos, pero también influiría en todo el escenario. Pese a tratarse de una intervención muy mínima, su efecto fue bastante potente.

Obviamente que se justificaría la pregunta ¿Fue beneficioso en algo la experiencia? ¿Tiene esto algún sentido?

Lo que experimenté al trabajar con aspectos del sonido también podría considerarse como camuflaje. Es muy abstracto para la mayoría de las personas (mucho más que trabajar con una imagen y una cámara), pero, por otro lado, cuando puede ser llevado a una experiencia real es también muy accesible, directo y poderosamente inmersivo. Los que no tienen prejuicios son quienes más fácilmente se conectan con la experiencia.

Los participantes del taller tuvieron que reflexionar, interactuar, comunicar en diferentes niveles. Lo que experimentamos de forma más directa fue, por ejemplo, acerca de cómo la comunidad de Mesana (ubicada en lo alto de los cerros de Valparaíso) auto-organizó su reconstrucción con gran fuerza después del último gran incendio, más allá del hecho de que pronto una nueva autopista borrará la población. Cómo las personas se enfrentan a la creciente gentrificación de los cerros de la parte baja o sobre los planes de extensión del puerto, que ya bloquea el acceso directo a la costa de toda la ciudad. Supongo que esta era la esencia real del taller, además de todo lo que es audible.

Aprendí mucho de ellos y al menos, me ayudó a entender mejor las mecánicas de la ciudad.

CC: *Después de esa experiencia y su participación en Tsonami, ¿qué opinión le merece Valparaíso en tanto territorio para trabajar las artes en el espacio público?*

CS: Tal como lo mencioné anteriormente, Valparaíso definitivamente es un campo interesante debido a la estructura única de su ciudad y a sus particularidades. Existen voces escépticas sobre el arte en el espacio público en general que dicen "el arte público se puede borrar como la mera petrificación de espacios que además son profundamente injustos o, en el otro extremo del espectro, este arte es idealizado como políticamente transformador y conlleva las archi-usadas nociones de resistencia o práctica opositora…"[2]. Al enfrentar críticas tan importantes, es posible decidir no hacer nada, pero para mí con la experiencia del taller se generaron una gran cantidad de ideas nuevas. (Risas). Nótese que algunas personas llaman a esto *neo-idealismo.*

CC: *¿Cómo se presentan los sonidos monótonos en el universo del sonido de la ciudad? ¿Cuál es la diferencia entre esa definición y el concepto de paisaje sonoro? ¿Cómo determina el urbanismo el tipo de sonido monótono que es audible en una ciudad?*

CS: Los urbanistas se refieren al sonido monótono cuando describen la llamada contaminación del sonido. El ruido del tráfico, de los sistemas de ventilación, de la industria, es decir, los sonidos de la civilización. Esto a menudo favorece una intención de elusión, entendida como una forma de suprimir el ruido presente en un contexto ecológico.

La manera en que intentamos observar los sonidos monótonos en este caso, que es distinto de la idea del paisaje sonoro (al menos en el sentido de la ecología acústica de Murray Schafer y Barry Truax), es que no hay diferencia entre hi-fi (alta fidelidad) y low-fi (baja fidelidad); no hay clasificación en términos de calidades estéticas o transparencia acústica. Es decir, se trata de observarlos de manera imparcial, sin un juicio moralista acerca de lo que son los "sonidos indeseables" en contraste con los buenos sonidos del ambiente natural.

Lo que a menudo se denomina "ruido" en el contexto urbano es sólo una densa capa de vibraciones -un tipo de armonía diferente- el zumbido del tejido de la ciudad. Los sonidos son funciones materiales, contextuales y sociales. Lo que también quiero destacar aquí es el polimorfismo del sonido, según lo describe Douglas Kahn al criticar las ideas de Cage sobre el silencio; polimorfismo que reduce el sonido sólo al sonido, por el peligro de musicalizar y estetizar el entorno. Pues musicalizar el mundo cotidiano del sonido es también un acto de silenciamiento social, político, ecológico y de otras dimensiones del sonido, tal como la necesidad de Schaeffer de crear materiales sonoros formalmente maleables para desnudar por completo las propiedades causales y semánticas del sonido.[3] Al final lo conseguido con el taller puede describirse con el término de Steven Feld de «conocimiento acústico, en tanto "conocimiento experiencial basado en las relaciones íntimas entre sonido, espacio y lugar"»[4] lo cual no significa que, por el interés de obtener un paisaje sonoro de alta fidelidad, deben silenciarse ciertos sonidos en favor de otros más valiosos.

CC: *Respecto de la "música de sonidos monótonos", ¿qué diferencia hay entre algunos pasajes o piezas musicales de, por ejemplo, Brian Eno, que son considerados "música monótona" o "música ambiental"?*

CS: Obviamente, es una pregunta cuya recepción es individual y subjetiva. A nivel personal, enmarcaría a la música monótona más cerca del minimalismo estructural. Esta música puede ser minimalista, pero el sonido resultante, como dijo bromeando Terry Riley es en realidad maximalista -o, para usar la palabra que Young una vez mencionó, se trata de "meta-música".

Los sonidos monótonos que incorporan y manifiestan principios universales del sonido y la vibración, en un sentido estricto no pertenecen a nadie e invitan a un sentido de participación compartida, de esfuerzo colectivo y experiencia que es muy atractivo[5]. Obviamente, este es un nivel de entrelazamiento distinto al de la música de los aeropuertos, la música ambiental u otro tipo de fondos musicales.

CC: *En relación a esto, al parecer los pasos de la música monótona que derivaron en la música popular occidental (rock) provenían más directamente de la tradición musical escrita del Este que del Oeste (por ejemplo, la música de órgano).*

CS: Sí, si se equipara la disponibilidad de un sonido monótono orientada hacia una experiencia espiritual o meditativa con las tradiciones y las prácticas musicales budistas o hindúes, pero podrían comprobarse también muchos vínculos directos con las raíces europeas, desde el órgano prepolifónico, maestría del canto georgiano medieval, hasta la antigua práctica folclórica del *yoik* por la tribu Sami de Escandinavia del norte, o desde las tradiciones de la gaita escocesa hasta los últimos desarrollos de la vanguardia minimalista de los sesenta.

Pero no estoy seguro de que el renacimiento del sonido monótono en el rock popular y en la música experimental tenga mucho que ver con estas influencias; pienso que tiene más que ver con una reflexión sobre el entorno en el que éste tiene lugar, con una reacción hacia un estado del ser. Señala Febvre citado en Tresch (2012) "cada época tiene su tecnología y esta tecnología tiene el estilo de una época: un estilo que demuestra hasta qué punto todo está relacionado y hasta qué punto todas las cosas interfieren entre sí".[6]

CC: *Háblenos sobre el trabajo que ha desarrollado en los espacios públicos de la ciudad, tales como las iniciativas de Tuned City (Ciudad sintonizada), ¿qué tipo de trabajo se ha hecho ahí?*

CS: En Tuned City se presentan trabajos artísticos y enfoques teóricos derivados de las preocupaciones críticas acerca del sonido en el contexto de las situaciones urbanas y arquitectónicas, poniéndose un énfasis especial en los enfoques innovadores de las nociones de "sonido" y "escucha".

Tuned City 2008 fue el primer evento internacional a gran escala que reunió a más de cien artistas, arquitectos y pensadores en una serie de locaciones a lo largo y ancho de la ciudad, con el fin de discutir cómo evaluar en nuevos términos los espacios arquitectónicos, desde el punto de vista de la acústica. En Tuned City se desarrollaron una serie de formatos dirigidos a la experiencia específica de cuestiones teóricas referentes a sitios vivos, mediante una combinación de conferencias científicas, demostraciones, presentaciones, performances artísticas e instalaciones. Se comprobó que la selección de sitios específicos para ilustrar temas particulares del programa era especialmente estimulante tanto para los participantes como para los invitados, pues ofrecía una iniciación muy ilustrativa para numerosos visitantes externos interesados, los cuales reaccionaron de manera muy positiva tanto ante el tema como ante la forma especial de la mediación.

La meta principal de Tuned City es sensibilizar al público hacia la dimensión sonora de su entorno, aprovechando las diferentes disciplinas de la música, la arquitectura, la planificación urbana, la historia cultural, lo sensorial, la antropología social, la psicología y la neurociencia. El cuerpo del discurso teórico y los proyectos artísticos que desarrollamos acerca del tema del sonido y la arquitectura pueden servir de referencia y modelo a los arquitectos, los planificadores urbanos, los artistas y otras personas de mentalidad progresista relacionadas con la experiencia sonora del paisaje urbano. Al mismo tiempo, esta gran obra puede ayudar a cualquiera de los grupos a identificar y explorar los tipos de referencia sonora que definen las identidades de una ciudad, dándole forma a la comunicación social y transformando las percepciones.

No obstante, Tuned City no debe comprenderse como un intento por "sintonizar" la ciudad en términos de mejoramiento, sino que más bien debe ser considerada en el sentido de una "sintonización dentro de la ciudad", es decir, como una manera diferente de comprender la ciudad por medio de la acústica.

Después de los primeros hitos de Tuned City de Berlín 2008, Tallinn 2011 y Bruselas 2013, ahora estamos trabajando en una nueva edición en Grecia, en la antigua ciudad de Mesenia. Es la primera vez que el lugar no será una ciudad urbana de Europa central, sino que en realidad se tratará de la "ciudad ideal" ejemplar, en el sentido de la polis griega. Utilizaremos el sitio arqueológico con todos los anfiteatros, ágoras, templos y ruinas repartidos en capas de historia como el lugar ideal para reflexionar acerca de la "ciudad como un constructo" y explorar los aspectos sensuales del espacio, así como las dimensiones sociales y políticas de la ciudad.

Carsten Stabenow

(1972) trabaja como curador independiente, productor, comunicador gráfico y artista. Estudió comunicaciones y estudios interdisciplinarios de posgrado en Berlin y es iniciador de diversos festivales, formatos e iniciativas dentro del contexto de los nuevos medios, arte + ciencia y arte sonoro. Stabenow es fundador del festival alemán de nuevos medios Garage, iniciador y director artístico de Tuned City, y cofundador de la plataforma de producción de arte y medios DOCK. Desde 2000 es socio y cofundador de la agencia de diseño milchhof: taller de comunicación cultural y desarrollo de proyectos, y enseña en el campo del arte y el diseño. Como miembro del Staalplaat Soundsystem y también como artista en solitario, ha realizado varias instalaciones y performances en diversos lugares del mundo. Su trabajo se interesa especialmente en los parámetros físicos, sociales y políticos del espacio.

www.carstenstabenow.de

NOTAS

1 Marcus Boon, The Eternal Drone in Under Currents, The Hidden Wiring of Modern Music (El sonido monótono eterno de las corrientes subterráneas, el cableado oculto de la música moderna), Continuum 2002, p.64.

2 David Pinder, citado por Michael Gallagher, Environmental Sound Art and the City (Arte del sonido ambiental y la ciudad), Tacet, Paris 2014.

3 Douglas Kahn, "Sound Art, Art, Music" (Arte del sonido, arte, música) The Iowa Review Web, Vol. 8, No. 1 (2006).

4 Steven Feld citado por Georgina Born, Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience (Música, sonido y espacio: Transformaciones de una experiencia pública y privada), Cambridge University Press, 2013.

5 Marcus Boon, The Eternal Drone in Under Currents, The Hidden Wiring of Modern Music (El sonido monótono eterno de las corrientes subterráneas, el cableado oculto de la música moderna), Continuum 2002, p.63.

6 Lucien Febvre citado por John Tresch, The Romantic Machine (La máquina romántica), The University of Chicago Press, 2012.

CRÓNICAS
RESEÑAS



Fotografía Guido Limardo y Roberto Wolk

Fotografía de archivo del autor

EL SONIDO SUBYACENTE[1]

Renato Ordenes San Martín

Identificar las propiedades de la materia que constituyen al territorio nos permite conocer sus transformaciones, relaciones y procesos a lo largo del tiempo. Tanto los artefactos como el paisaje están en constante cambio, el mundo material, en su gran gama de componentes es vestigio de la alteración natural y la acción antrópica que afecta al territorio. En el ensayo *Los Materiales contra la materialidad,*[2] Ingold parte de la tesis de división tripartita del ambiente en medios, sustancias y superficies que James Gibson ofrece en su libro The ecological approach to visual perception, para sostener que lo interesante de este estudio no es en tanto la división de los componentes del medio sino la idea de que en las superficies se generan las transformaciones y traspasos de información contenida en la materia. Las superficies son, entonces, "el lugar donde la energía radiante se refleja o se absorbe, donde las vibraciones se pasan al medio, en donde ocurre la vaporización o la difusión hacia el medio y aquello con lo que nuestros cuerpos se encuentran al tacto" (Ingold, 2013: 24). La materia en este sentido adquiere su forma no simplemente por la acción de un agente externo hacia un elemento inerte, sino por la interacción del flujo material por medio de la interface entre las substancias y el medio que las rodea. Así las cosas son activas no solo por la recepción pasiva de lo externo sino por el cómo se ven atrapadas en el flujo de la vida. Pero la pregunta por la materialidad del mundo no se resuelve solo comprendiendo cada uno de sus elementos físicos y sus interacciones con el medio. Cabe entonces preguntar si es que existe algo más en la materia que no sea percibido por el método científico de conocimiento.

El territorio tiene distintas capas de lectura, estamos en él, lo atravesamos, generamos recorridos, estamos en un espacio de múltiples dimensiones matéricas y conceptuales, de volúmenes y vacíos horizontales y verticales, de superficies y bordes, sustancias y vapores, objetos y sonidos, todos ellos cargan con una memoria propia desde su materialidad, historicidad y la proyección de su presencia. El sonido quizás es lo más intangible, pero a la vez lo más perdurable en el territorio, estamos imbuidos en él, aun así no logramos darle un sentido concreto como unidad diferenciada y con estructuras propias, simplemente lo obviamos, se pierde en la acumulación de ruidos que el oído puede recibir. La comprensión del paisaje sonoro nos permite construir una diferenciación de los ruidos comunes al resaltar algunos aspectos del sonido ambiente y apagar otros, permitiéndonos agudizar la escucha para sentir o experimentar un nuevo contra-ambiente o medio. La preocupación por captar esta diferencia radica en valorizar el sonido como un componente más de la dimensión matérica que constituye el mundo.

Es probable que los peces no sepan gran cosa del agua, ya que no tienen la posibilidad de explorar un contra-ambiente. En cierta forma, los humanos nos encontramos dentro del sonido como los peces en el agua: sin tabiques que puedan separarnos de él; la idea de paisaje sonoro es dudosa si la pensamos desde esta perspectiva, en la que no existe punto de vista. Algunos peces saltan por un instante al exterior para alimentarse. Ciertos insectos aprovechan la tensión superficial para desplazarse sobre el agua. Una superficie puede ser una extensión territorial, pero también una membrana, un borde poroso que separa y conecta a la vez dos contra-ambientes.[3]

En el contexto del festival de arte sonoro Tsonami 2015, el dúo ZAGO realizó una residencia en Worm -cantera de arte independiente- donde desarrolló una serie de experimentos en torno a la relación materia-sonido. ZAGO, se propuso como tarea recoger la información sonora contenida en las superficies que componen el territorio a través de la construcción de dispositivos que permiten una transducción de una dimensión material a registro sonoro por medio de la fricción del dispositivo con la materia. Esta operación no propone evidenciar el sonido que emana de una alteración en un ambiente característico, sino que trata de descifrar cuál es la información sonora oculta en la materia en un momento determinado de su estado dinámico.

Luego de algunos viajes de reconocimiento por el barrio, se disponen a construir los dispositivos con materiales encontrados y elementos tecnológicos que llevan consigo siempre. En Worm construyen objetos con motores de movimiento que friccionan parte de sus superficies contra el suelo y los disponen uno al lado

del otro funcionando al unísono, todos con movimientos distintos y aleatorios. Los objetos recolectados, entre ellos, piedras, pedazos de pared, sedimentos, ladrillos, vidrios, se disponen en una mesa, debajo de ella un parlante de alto voltaje.

Construyen una especie de monopatín de madera al que se le adhiere un teléfono que sirve de cámara de video, muy cerca del suelo, cargada con una superficie pesada a la que se le conectó un sensor de movimiento, el cual estaba, a la vez, conectado a micrófonos que servían de escáner de la superficie del suelo. Trazaron líneas al azar sobre un mapa de papel del sector. Con ello establecieron una ruta algo determinada para el viaje de escáner en monopatín. El ejercicio fue recoger información sensible de la superficie del suelo de Valparaíso para transducirlo a ondas de sonido. Se zambulleron al sonido atravesando el espacio, transformando la superficie del suelo en registro sonoro con su andar. Transformaron la materia del espacio, pasando de la información de una superficie sólida y texturada, que podemos ver, a un registro de ondas que podemos escuchar.

El día de la inauguración hubo una breve conversación introductoria, luego silencio, uno a uno empezaron por activar los objetos con motor y mecanismos en el piso de la primera sala de la galería, algo así como brazos de madera que friegan el piso con una lija en un movimiento circular reiterado. Poco a poco el espacio comenzó a llenarse de sonidos distintos y alternados. En una segunda sala, los pequeños fragmentos del barrio, puestos en la mesa, comenzaron a resonar y moverse producto de la intensidad de frecuencia que emitía el parlante de alto voltaje. Los objetos en movimiento y el sonido recreaban un paisaje azotado por fuerzas telúricas. Y en una tercera y última sala el registro del viaje proyectado sobre la pared y el sonido del suelo de Valparaíso. El paisaje a ras del suelo evidencia las grietas y texturas de una superficie transformada, reedificada y tapada. Capas de historia evidencian las grietas del asfalto, adoquines, piedras y tierra. El sonido, con frecuencias intermitentes, irregulares y no armónicas no diferenciaban el paisaje del video. El suelo de Valparaíso habla de su tiempo, verlo y escucharlo es amplificar la sensación de deterioro y la pérdida de una armonía antigua del que hoy solo queda un pulso.

La intervención del dúo ZAGO permite ver al territorio desde su dimensión sonora, no desde el ruido que emite la ciudad, sino desde el sonido que subyace en la materialidad y que a modo de huella lleva consigo. Esta obra nos da una pista interesante para ver el territorio desde una dimensión relacional y no divisoria entre los componentes de la materia. El ejercicio de transducción y traspaso de información de un componente sólido a ondas de sonido, nos ofrece la posibilidad de ver que los elementos se constituyen en una trama de elementos visibles e invisibles, en un medio en el cual estamos inmersos. En tanto que nos damos cuenta de esta inmersión es cuando se revelan diversidad de elementos en transformación como flujo de distintos estados materiales, en donde la adición, evaporación, coagulación, dispersión, destilación, etc., son el real estado de la materia, y así nosotros, también, nos transformamos, con ellos, en esta corriente materia. En algunos casos retomamos e incidimos en estos procesos jugando un papel principal en esta transformación. Formar parte del proceso de generación nos permite tener una visión reflexiva que diferencia el estar dentro o fuera de la materialidad, en algunos casos vivir en una ficción conceptual del medio, y en la otra en la materialidad del mundo:

> *(…) puedo tocar la piedra, ya sea de la pared de una cueva o del piso bajo mis pies, y así obtener una sensación de lo que la piedra es en tanto material. Pero no puedo tocar la materialidad de la piedra. La superficie de la materialidad, por tanto, es una ilusión* (Ingold, 2013: 27).

Nosotros no existimos fuera de la materialidad, estamos en ella y somos materia, por ende nuestra comprensión del mundo debe ser en el mundo y en sus transformaciones, y no desde la distancia virtual a la que las leyes de la representación nos acostumbró: estar como meros espectadores de los acontecimientos del mundo, entendiendo por este estar el encarnar los procesos de transformación en todos los ámbitos del flujo de la vida.

El valor que entrega el arte contemporáneo a las nuevas formas de comprensión del mundo radica en la proyección de nuevos encuentros y puentes vinculantes entre los saberes, y el infundir vida en un estado actual que pareciera ser más inerte que los supuestos elementos estáticos que componen el paisaje del mundo.

NOTAS

1 Texto a partir de la exposición Movimientos Imperceptibles. Zambón, L. (Argentina) y González, E. (Uruguay). Residencia en Worm, Cantera de Arte Independiente en el contexto del Festival de arte sonoro Tsonami 2015. http://www.tsonami.cl/, http://zagozago.tumblr.com/, http://wormgallery.tumblr.com/

2 Ingold, T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo,* 7 (11), 19-39.

3 ZAGO, IX Festival de Arte Sonoro *Tsonami* (2015). Recuperado de: http://zagozago.tumblr.com/

BIBLIOGRAFÍA

Ingold T. (2013). Los Materiales contra la materialidad. *Papeles de Trabajo,* 7 (11), 19-39. Recuperado de: http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/n11/02_DOS_Ingold.pdf.

Careri F. (2013). *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ZAGO, Catálogo Tsonami 2015 · IX Festival de Arte Sonoro *Tsonami* 2015. Recuperado de: http://www.tsonami.cl/

Renato Ordenes San Martín

Artista visual y docente, vive en Valparaíso, Chile. Es cofundador de Worm, Cantera de Arte Independiente, espacio dedicado a las artes visuales contemporáneas en Valparaíso. Ha realizado exposiciones, intervenciones de arte, proyectos de mediación cultural y educación artística. Seleccionado en la residencia internacional de artistas Maison des Arts Georges Pompidou; Maison Daura y en diversos concursos nacionales.

http://renato-ordenes.tumblr.com

Fotografía Bradford Bailey

CENTRO DE CREACIÓN, ARCHIVO Y DIFUSIÓN DE ARTE SONORO EN MÉXICO (CCADDASM): UNA BÚSQUEDA ENTRE GRIETAS

Rolando Heréndez

¿Cómo comenzar un archivo de "arte sonoro en México" cuando no existe ninguna investigación anterior que sustente los objetos que se archivan? ¿Cómo clasificar el arte sonoro cuando su significado es y debe ser móvil? ¿Qué significa arte sonoro en México y hasta dónde se debe/puede abarcar históricamente? Estas fueron algunas de las preguntas que comenzaron a aparecer al comenzar los seminarios de *Fonema*, un proyecto curatorial que propuso una re-lectura a los festivales internacionales de arte sonoro en el Museo Ex Teresa Arte Actual, que sucedieron entre 1998 y 2002 bajo la organización de Guillermo Santamarina y Manuel Rocha Iturbide. Consistió primero en un seminario acerca de la noción de archivo y sus usos; el arte sonoro y sus limitaciones como término, entre otras discusiones. Con una duración de alrededor de 5 meses, reunió a 13 artistas entre los que se encontraban: Carla Lamoyi, Benito Salazar, Félix Blume, Mirna Castro, Mónica Martínez, Pablo Castro, entre otros. Después, cada artista propuso una obra que fue discutida a lo largo de los meses con los curadores Enrique Arriaga y Esteban King. Un trabajo de aproximadamente un año de duración en total.

Mi propuesta -que comenzó como una colección de recopilaciones de libros, discos y documentos de investigadores que rotaría por la ciudad- se convirtió poco a poco en el *CCADDASM* o *Centro de Creación, Archivo y Difusión de Arte Sonoro en México*. Pero, de nuevo, ¿cómo comenzar un proyecto de esta naturaleza con todas las preguntas anteriores sin contestar?

Durante el año que tuvimos para investigar y crear la obra, me di a la tarea de sacar toda la información que pude del Centro de Documentación de Ex Teresa Arte Actual, de las pocas investigaciones que ha habido (Manuel Rocha, Rossana Lara, Inti Meza, Andrea Ancira, Israel Martínez) de otros centros de documentación como el del Museo de Arte Moderno, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Laboratorio Arte Alameda y de múltiples discusiones y preguntas que surgieron gracias a lugares como el Diplomado de Experimentación y Disenso en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales donde, por seis meses, discutimos acerca de las distintas formas de operación de colectivos, editoriales, agentes, formas de pensamiento al margen de la cultura e historia oficial, y discusiones informales con amigos y colegas como Santiago Astaburuaga, Andrés Oriard, Juan Pablo Villegas, César García, Andrea Ancira, entre otros.

Esto me llevó no solamente a comenzar a cuestionar mis nociones y formas de entender el trabajo con instituciones, otros campos por donde se puede desarrollar el pensamiento acerca del sonido, sino también me acercaron a trabajos de artistas y colectivos como Marcel Broodthaers, Material Art Group, Andrea Fraser, Paulo Brusky, NO GRUPO, Tehching Hsie, que habían trabajado de una forma similar a la que el proyecto comenzaba a tomar forma.

Finalmente el proyecto terminó de la siguiente manera:

El *CCADDASM* es un proyecto enfocado en recopilar documentos sobre artistas, obras, exhibiciones, gestores que no han sido tomados en cuenta anteriormente en investigaciones, así como a la creación de documentos para resguardar la memoria de eventos, obras y momentos, que de otra manera, no serían guardados. El proyecto cuenta con un acervo bibliográfico de libros, revistas, fanzines, catálogos de exhibiciones, etc., a disposición del público. El *CCADDASM*, propuso durante los dos meses de *Fonema*:

· Un Acervo con un total de 72 publicaciones, de las cuales 31 fueron donadas al Centro de Documentación de Ex Teresa, para que exista un acervo público de arte sonoro. El resto de los libros son parte del patrimonio del *CCADDASM*, que tiene la intención de itinerar por distintos lugares como museos, galerías y escuelas de arte.

· El Seminario *Alrededor de la Escucha* tuvo una duración de dos meses, en los cuales discutimos acerca de conceptos sobre sonido y su mediación con la escucha, realizamos igualmente distintas actividades en espacios públicos e intervenciones en el museo. El seminario fue hecho en colaboración con Alfredo Bojórquez, Jordan Topiel Paul y Jacob Wick, y fueron coordinados por quien escribe. Al igual que el acervo, el seminario tiene la intención de itinerar, proponiendo distintas estrategias y enfoques cada vez que se presente, esperando algún día ser un seminario permanente.

· Una mesa de archivo que fue cambiando de materiales cada dos semanas. Se expusieron materiales discográficos, hemerográficos y al final, también todas las cartas que fueron necesarias para poder exponer y conseguir información de otros museos para el proyecto, y el disco duro externo con los 300 GB con la información de exhibiciones, obras, textos y la documentación de los dos meses del *CCADDASM*.

· Una colaboración con Juan Pablo Villegas, que fue una serie de objetos que tenían que ver con el trabajo de los Hermanos Baschet en México. El primer objeto era un catálogo razonado de los Hermanos Baschet, que le fue obsequiado a Juan Pablo en París por François Baschet. El segundo fue una serigrafía con una imagen de las esculturas, que se encuentran en el Archivo Histórico del MUCA -que actualmente se encuentra en *Arkheia*, el centro de documentación del MUAC-. Y, el tercer objeto es el tape *Producto Interno Bruto*, grabado en 1989 por Rolando Chía, otro personaje olvidado de la historia del arte sonoro en México. Estos objetos fueron puestos en una de las partes de la sala que fue otorgada para el proyecto en la exhibición.

· Cuatro Actividades Paralelas que consistieron en buscar distintos formatos para la presentación de investigaciones. La primera fue una conversación titulada *Agentes, espacios y plataformas de difusión en las primeras prácticas artísticas en torno al sonido en México*. Entre tres pioneros de la experimentación con Sonido: Ana Ruiz (primera improvisadora en México), Walter Schmidt (Periodista y Músico), Vicente Rojo (pionero del arte sonoro), abarcamos las décadas de los 70 y 80. La segunda, fue una instalación llamada *México visto desde dentro; desde fuera*, que consistió en una serie de entrevistas a tres tipos de organizadores de conciertos/festivales en Chile: Felipe Araya, Benjamín Vergara y Fernando Godoy. Esto para hacer un análisis de comparación entre maneras de organización tanto a nivel económico como entre países (México-Chile). La tercera fue una conferencia titulada *Escuchando las Grietas del Arte Sonoro en México*, que fue hecha por quien escribe. Fue una conferencia performática sobre distintos momentos de la historia del arte, la literatura, la música experimental y el arte sonoro, con un enfoque al pensamiento acerca del sonido y no a su producción. Durante la conferencia, César García actualizó la obra *Concierto de Música Plásti*ca del NO GRUPO, una performance colaborativa de 1979 que consiste en repartir bolsas de papel que en su interior tienen otra bolsa de papel, y así sucesivamente hasta que en la más pequeña se encuentran tres papeles con el siguiente texto:

> *· En la experimentación, la diversidad y calidad de los materiales no importan, lo que importa es su trascendencia.*
>
> *· RUBÉN VALENCIA, ex artista geométrico lo invita a participar con material de desecho en la exposición que ya fue.*
>
> *· Las bolsas que acaba de abrir, son los instrumentos con los que usted mismo ejecutó varios y diferentes sonidos, a través de los cuales se inauguró el primer concierto de música plástica.*

La conferencia abarcó de 1660 a 2015. Por último, la actividad final del Seminario: *Alrededor de la Escucha*, consistió en una intervención de dos horas en el museo. Las obras tomaron escondites y no lugares del museo para mostrar performances, instalaciones y videos.

· Del mismo modo, se tiene la intención de entrevistar a todos los agentes posibles que han sido parte importante del desarrollo del arte sonoro en México; durante los dos meses de exhibición se entrevistaron alrededor de 15 personas. Cada entrevista duró aproximadamente una hora.

El *CCADDASM* estuvo abierto de lunes a domingo de 10:00 a 17:00 hrs., atendido por quien escribe.

Algo que es importante dejar claro, es que si bien esto es un proyecto serio de investigación que pretende crear una memoria de agentes olvidados en la historia del arte sonoro en México, no debe olvidarse que también es una obra de arte. Las conferencias y el estar atendiendo diariamente el Centro vestido como custodio del museo, también deben/pueden ser vistos como performances, la disposición de libros y objetos en la mesa de archivo como instalaciones y el seminario como una obra colaborativa.

DESPUÉS DE FONEMA

Con los datos reunidos en esta primera presentación, se logró gestar dos proyectos nuevos. El primero es la Exhibición *ADN, DDT, ITT, TNT Y RTP: Obras con Sonido* del No Grupo, presentada en el Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), durante el primer festival presentado por Umbral, espacio que gestiono junto a Gudinni Cortina.

El segundo, es la catalogación del *Archivo de Ángel Cosmos*, artista pionero en el arte sonoro, arte multimedia, editor de la Colección Hispanomexicana de Música Contemporánea, pero sobre todo, poeta. Después de la catalogación se pretende montar una exhibición retrospectiva de su trabajo, la primera en México después de su muerte en 1993, así como un concierto de aniversario de *Música de Cámara*, grupo conformado por Juan José Díaz Infante, Arturo Márquez y Cosmos, que mezclaron la producción de imágenes, sonido y la performance en un solo evento, adelantándose a lo que pasaría en México casi una década después.

Para terminar, quisiera agradecer el apoyo de Sol Henaro, Cecilia Mingüer, Gudinni Cortina, Santiago Astaburuaga, Iván Edeza, Arturo Castillo, Juan Pablo Villegas, Jordan Topiel Paul, Juan José Díaz Infante, Jacob Wick, Diana Velázquez, Cecilia Llanes e Itala Schmelz, y a todas las personas que me han ayudado comentando, pues este proyecto no puede ni debe hacerse solo.

Rolando Herández

Le interesa el sonido ; sus elementos ; los distintos contextos, formatos y condiciones de experiencia que lo rodean. Utiliza el arte, la curaduría y la investigación como medios principales de trabajo.

Es co-organizador y curador junto con Gudinni Cortina Umbral, serie mensual y festival que reflexiona en torno al sonido y coordina el CCADDASM (Centro de Creación, Archivo y Difusión de Documentos de Arte Sonoro en México).

Actualmente trabajan la clasificación y creación del Archivo de Ángel Cosmos en Centro de la Imagen y es escritor para la revista Enjambre

www.sites.google.com/site/user6479

UMBRALES: ESPACIOS DEL SONIDO

PRIMERA MUESTRA DE ARTE SONORO EN LA ARGENTINA

Fotografía Guido Limardo y Roberto Wolk

Claudio M. Barros

Entre el 28 de octubre y el 1 de noviembre del 2015, dentro de Fase 7 Arte + Ciencia + Tecnología, en la Sala Cronopios, del Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, tuvo lugar *Umbrales: Espacios del Sonido*, la primera muestra de arte sonoro de la Argentina, la que se extendió hasta el 25 de febrero del 2016.

El montaje y la curaduría estuvo a cargo de la historiadora de arte, músico y artista sonora Mene Savasta Alsina y de Marcelo Marzoni, con la colaboración de María Guimarey. En este proyecto se ha intentado dar cuenta de la producción del arte sonoro y otros abordajes lindantes, desde otras artes de lo sonoro -incluyendo a la música- en el país durante los últimos quince años. Tarea nada fácil, si se tiene en cuenta, no solo lo abundante y disperso, sino también el propio carácter evanescente de la misma. Téngase en cuenta -por citar un ejemplo- que la sola producción de la agrupación Buenos Aires Sonora merecería, por su carácter y cantidad, una muestra para ella sola en el mismo espacio. Por lo que, quien conoce -aunque sea un poco- de la producción en estos campos intuye lo difícil del intento.

Dado lo anterior, la selección de las obras ha sido excelente tanto en calidad y variedad como en la representatividad de los trabajos expuestos. Lo mismo puede atribuirse al montaje, el cual distribuyó conceptualmente las obras seleccionadas en un espacio generoso, pero sin efectivas divisiones acústicas con todo lo que ello conlleva en cuanto a superposición de lo sonoro. Las obras sonoras y audiovisuales se pudieron escuchar a través de parlantes o de auriculares según su correspondiente particularidad.

Dentro del enfoque más directamente relacionado con lo tecnológico, tenemos dos de las secciones puestas al ingreso mismo de la muestra:

Una es la exposición de maquinaria, partituras, audición de obras míticas dentro de la comunidad electroacústica local, producidas con las mismas fotografías y distinta documentación que formó parte de la serie de homenaje a Fernando von Reichenbach, quien fuera un ingeniero electrónico, pionero en la invención de máquinas para la asistencia de la composición electroacústica y compañero de ruta de los compositores

electrónicos desde la década del '60 en la Argentina. La muestra fue realizada con la colaboración de Cecilia Castro del Archivo von Reichenbach, con la colaboración del LIPM (Laboratorio de Investigación y Producción Musical del Centro Cultural Recoleta).

La otra sección correspondió a las múltiples *obras-máquinas* y el taller de construcción de las mismas, de Leonello Zambón: Consideraciones sobre el tiempo, Tres Máquinas anómalas + Música congelada (Pablo Riera, Paula Surraco, Martín Murphy y Gonzalo Sentana Brea) y Taller-Laboratorio COZA 2015, junto con el poeta Roger Colom. Un conjunto de objetos-instalaciones que versan sobre el tiempo, su irregularidad, su imposibilidad de medida, construidos con elementos precarios que conllevan la interacción cerrada entre lo sonoro, lo visual y lo mecánico. El montaje incluye materiales inertes, restos, desechos de viviendas demolidas en la construcción de la Autopista 25 de Mayo durante la última dictadura militar que sufriera la Argentina.

Es inevitable pensar, comparando ambas secciones que, semi enfrentadas espacialmente, confrontan una *tecnología constructiva* contra una *tecnología del desecho*, en el derrotero político, económico y cultural del país en los últimos 50 años.

Las obras que exponen -lo que he dado en llamar- *la pre-tensión socio histórica*, dispersas como vértices de un triángulo en la sala, están compuestas por dos obras: *Mayo, Los sonidos de La Plaza* del grupo Buenos Aires Sonora, una gigantesca instalación sonora en la Plaza de Mayo de la Ciudad de Buenos Aires que tuvo lugar en dos oportunidades en los años 2003 y 2011. Y *Tertulia* de Nicolás Varchausky con la colaboración de Eduardo Molinari, una intervención en el Cementerio de la Recoleta en la Ciudad de Buenos Aires del año 2005, obra polémica que estuvo cerca de la censura. Ambas obras recurren a material histórico grabado -principalmente voces, pero también música- además de material sonoro generado para la misma en el último caso. Y, a través del empleo de los mismos, cargan su discurso ideológicamente, siendo obras de gran envergadura espacial que rayan, por su propuesta, en lo espectacular.

A lo anterior se le suma *Palco Oficial* (2013) de Varchausky, una instalación sonora de interior que mimetiza una situación particular del palco desde donde se emite el discurso político -sobre todo durante la campaña de votación- remitiendo al acople producto del *feedback* entre micrófonos y parlantes. Verdadera representación del vacío que ha tomado cualquier discurso político partidario últimamente. Esta obra se incluye dentro de la parte plástica de la muestra.

Una temática relacionada con lo ecológico y apoyada fuertemente en el *field recording*, se encontró presente en las dos obras de Mónica Millán: *Paisaje Misionero* (2005), una grabación en Cd player de unos tres minutos, que se ofrecía para su recepción al oyente en un reproductor de compact disc con auriculares, junto a un sofá *chaise longue*. Y *Picnic a orillas del río* (2007), una instalación textil con ambientación sonora que se presentaba como una superficie rectangular con flores que bordeaban un centro generosamente vacío, símil de un cuadro acostado que invita al receptor a acostarse en el medio para la contemplación auditiva de la obra. La parte sonora presentó un doble sonido envolvente: uno dentro del cuadro con sonidos de la fauna y otro en las paredes de la sala con sonido del follaje y el río. Las dos obras proponen la invitación a detenerse, recostarse y disfrutar del paisaje sonoro campestre, trayendo la temporalidad propia de ese ámbito al vertiginoso mundo urbano en el que fueron expuestas

Picnic fue una de las dos obras que, por sus características particulares, contó con uno de los dos espacios acústicos medianamente aislados dentro de la sala, proyectando inevitablemente su sonido fuera del mismo, confundiéndose con el de las obras *Palco Ofical*, *Consideraciones sobre el tiempo, Tres Máquinas anómalas* y *Ahora*, creando un espacio sonoro de mezcla y síntesis dentro de la muestra.

También se puede incluir dentro de una temática ambiental a *Motto* de Juan Sorrentino. Una acción en la cual los performers muñidos cada uno de una caña con un micrófono direccional y parlantes en la espalda, iban capturando y amplificando sonidos, señalando y revelando pequeños mundos sonoros presentes en el lugar que podrían pasar desapercibidos a una primera audición. De esta obra, se expuso el equipo utilizado y fotografías de la performance realizada en la histórica Casa del Puente del arquitecto Amancio Williams en la ciudad de Mar del Plata.

El espacio plástico, visual auditivo, estuvo dispuesto al final de la sala, con un importante conjunto de siete obras, mostrando un variado acercamiento al fenómeno sonoro en toda su complejidad desde una variedad de representaciones, presentaciones visuales y audiovisuales del mismo.

Desde *5 notas* de Jorge Machi, una hoja pentagramada sin ninguna escritura musical que era atravesada por un pentagrama de cables metálicos, planteando de algún modo el juego posibilidad-imposibilidad de la representación -no sólo plástica, sino sígnica- de la música; pasando por el *Piano Intervenido* de Nicolás Bacal, que tomaba un piano vertical para construir en su parte inferior una suerte de cama refugio, metáfora posible -pero no única- del significado de la música; y sus *Dos Cassettes Entrelazados*, que en un nudo presentaban las dimensiones de grabación y reproducción del registro sonoro, entrelazando música, sonido y voz; hasta los *Cuadros Sonoros* de Juan Sorrentino, tres cuadros en blanco, cada uno con un parlante pequeño en su centro, del cual una voz en loop contaba verbalmente una pintura, cambiando la representación plástica por la descripción oral literaria; de la partitura, al instrumento, al registro sonoro, al parlante, la intersección música y/o sonido, el cambio de ámbito y medio de las representaciones clásicas, y su impermanencia postmoderna, están presentados en estas obras.

Podemos incluir en este sector la obra audiovisual de Jorge Haro *a>v 2.0 [a/i versión]* (2013), una pieza basada en los materiales que utiliza para sus conciertos audiovisuales.

La otra obra presentada por este artista, que recorre estéticas que van desde de la música electrónica, concreta y el arte sonoro, más lo audiovisual, fue *Under Buenos Aires* (2008), un paisaje sonoro electroacústico de una duración de once minutos, producto de la experiencia del autor de transitar los túneles de la época colonial que se encuentran en el micro centro de la Ciudad de Buenos Aires. Obra que debemos de situar ligada al enfoque ambiental.

Completan el espacio plástico audiovisual de la muestra las obras antes comentadas *Palco Oficial* de Varchausky y *Picnic* de Mónica Millán.

El radio arte estuvo presente en una obra de la argentina, radicada, ya hace algunos años en México, Sol Rezza, quien trabaja experimentalmente en este campo mezclando el arte sonoro y la música. La pieza expuesta de esta artista fue *25 segundos de Vida*, una de las tres de su álbum *Ex Nihilo Nihil Fit*, concebida originalmente para su difusión radiofónica. Sobre una particular poesía del argentino Oliverio Girondo, con lectura del texto, expresiones y sonidos vocales secuenciados rítmicamente, y leves melismas producidos y procesados por ella misma, Rezza poetiza sonoramente, metaforizando a partir de la ficción propuesta por el poeta y, a su vez, dando cuenta de un cúmulo de sensaciones subjetivas desde la temática del miedo a la muerte, surgida en la población del continente latinoamericano a raíz del brote de gripe A que tuvo lugar sobre fines de la primera década del presente siglo, pero sin hacer referencia explícita al hecho.

El arte interactivo, abordado desde el lugar de lo sonoro, estuvo presente con *Ahora. Una canción en la Superficie Intemporal* de Mene Savasta y Hernán Kerlleñevich, con la colaboración de Pablo Riera en el sistema de sensores. Es una de las obras que, por sus características no podía ser de otra manera, tuvo uno de los dos espacios acústicos semi cerrados, situados al fondo de la sala, sobre ambos costados, difundiendo su sonido fuera del mismo, mezclándose con el de las otras difundidas a través de parlantes.

La obra consistió en un dispositivo complejo, con cuatro parlantes suspendidos a cincuenta centímetros del suelo, en forma romboidal, al que se agregó un subwoofer, sensores de presencia, movimiento y dos computadoras -fuera de la vista del público- que hacían correr un par de programas para reproducir y procesar cuatro audios, uno por parlante, según el posicionamiento y el desplazamiento del público en torno a estos. Los sonidos eran, de hecho, sacados de la canción *Ahora*, en un proceso de deconstrucción a partir de tres sonidos de sintetizador y uno de la voz de la autora entonado una parte de la letra.

Lo interesante es que el receptor se transformaba en productor de los eventos sonoros y compositor de la aleatoria obra, que solo era posible y se realizaba con su presencia y movimientos, ya que, en ausencia de público no se producía ningún sonido, ni combinación de los mismos, permaneciendo la obra en el silencio de su mera virtualidad.

Ciertamente, es más que una obra, es un nuevo formato susceptible de ser cargado con diverso contenido. Como lo demostrará posteriormente su montaje con el nombre de *Piotr*, en el Salón Dorado del Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, pero esta vez con fragmentos extraídos de registros sonoros de distintas obras de Tchaikovsky.

Cabe señalar que tuvieron lugar también distintas actuaciones y performances en vivo en el espacio de la muestra.

Es imposible en el breve espacio de esta reseña dar cuenta de la complejidad significativa de la vivencia y recepción de cada una de las obras presentadas en esta muestra. Para un acercamiento a las mismas es posible visitar la web de Umbrales: https://artesonoro.com.ar/, como también el texto de la curaduría: https://artesonoro.com.ar/texto-de-catalogo/

He tratado de dar cuenta de rastros, lo cual, teniendo en cuenta que el mismo arte sonoro puede ser considerado, de alguna manera, como un rastro, y que parte de lo expuesto no ha sido la obra, sino el registro de la misma, lo que convierte a cualquier texto en un rastro de rastros.

Umbrales: Espacios del Sonido, la primera muestra del arte sonoro en la Argentina, un significativo hito en la temática, lo que no es poco por estos lares.

Claudio M. Barros

Guitarrista y Compositor. Especializado en temas de sonido, sampleo, generación, transformación, secuenciación, espacialidad, posicionamiento; y composición asistida por ordenador. Ha realizado música electroacústica, música incidental para cortos, video-arte y multimedios. Participó como músico, arreglador y productor en distintas agrupaciones y grabaciones. Integró grupos de investigación universitaria sobre temas relacionados con el arte. Desde hace diez años a la fecha se encuentra escribiendo música para agrupaciones de cámara. Actualmente está retomando paulatinamente su relación con los medios electroacústicos y el arte sonoro. También trabaja en la recopilación, corrección y ordenamiento de su obra poética, con vistas a la publicación de la misma.

SONANDES: PALABRAS CLAVE

SONANDES. 2º FESTIVAL DE ARTE SONORO

6 - 11 DE SEPTIEMBRE DE 2016

LA PAZ, BOLIVIA



Fotografía Oliver Ríos

Felipe Cussen

Cuando Guely Morató, directora del Festival Sonandes, me invitó a participar en esta nueva edición, me señaló que las palabras clave eran “Espacio Público” y “Escucha”. La invitación, además, me resultaba provocativa, pues mis acercamientos al arte sonoro provienen más bien desde la poesía y la música experimental en espacios cerrados, en los que se establece aún una clara distinción entre la obra y sus espectadores. Con esos conceptos en mente, entonces, comencé a pensar de qué modos podría establecerse un diálogo dinámico con la ciudad y las percepciones de sus habitantes. Un par de días antes de viajar, sin embargo, se cruzó otra inédita palabra: *Pachamamófono*. Por causa de azares varios, tuve la responsabilidad de viajar con una obra de ese nombre producida por el artista sonoro chileno Felipe Gutiérrez, a quien hasta entonces no conocía en persona. Pronto tuve la oportunidad de verla en funcionamiento, en una explanada frente a la Iglesia San Francisco de La Paz. Se trataba de un aparato con sensores de temperatura, humedad, viento, vibraciones, etc., que determinaban los sonidos que podían escucharse mediante auriculares. El nombre de esta máquina me había sugerido, primero, un tono algo esencialista, literalmente “pachamámico”, respecto a las posibilidades de establecer un diálogo entre la tierra y los sonidos sintetizados. Al escuchar el diálogo en que participó Felipe junto a Cristina Collazos, Agustín Genoud y Óscar Sosa, descubrí que también existía, en ese gesto, un componente de ironía que me resultó sumamente refrescante, porque permitía asumir cierta dosis de arbitrariedad en los intentos por traducir las condiciones de un entorno hacia un nuevo sonido, lo que abría una amplitud mayor de interpretaciones.

Otra palabra que escuché con mucha frecuencia durante esos días fue *Arduino*, que aparecía recurrentemente cada vez que los participantes discutían sobre los aparatos que utilizaban. Me di cuenta, sin embargo, que no se trataba simplemente de menciones técnicas, sino que había allí una ética tácita, en la que se valoraba la capacidad de construir los propios instrumentos. Yo asentía con la cabeza, por supuesto, pero a la vez pensaba que mi opción por utilizar un laptop, controladores

midi y softwares comerciales me convirtieron en el más pop de todos estos músicos experimentales. Igualmente me impresionó que ante cualquier intento de definir las propias prácticas sonoras, en especial por parte de los artistas bolivianos, se repetía la etiqueta *Noise*. Todos querían ser *noise*. Me gustó esta insistencia, porque de algún modo caracterizaba aquella zona de cruce tan fértil entre la música rock y el arte sonoro, donde se disuelve aquella postura más seria y académica que a veces determina estas instancias. De hecho una de las mejores oportunidades para percibirlo fue la fiesta de cierre, en la Casa del Corregidor, en que muchos intentamos bailar ante ritmos difíciles de bailar.

Pero sí, como no podía ser de otra forma, el festival también tuvo mucho de espacio público y escucha. Una de las mejores muestras fue la presentación del Taller de Escultura Sonora dirigido por Josep Cerdà, en el Montículo de Sopocachi, que ofrecía una preciosa vista nocturna de la ciudad. También hubo un Taller Radiofónico transmitido por radio, a cargo de Narda Alvarado, y la obra “Territorios”, un programa de Radioarte, a cargo de Daniel Bargach y Ezequiel Rodríguez, el cual fue producido y emitido mediante decenas de parlantes pequeños en la bóveda central del Canchón Belén. Esta obra, a mi parecer, consiguió de manera particularmente significativa la conjunción de los objetivos del festival, pues al acercarse a ella no se distinguía bien entre los sonidos ambientales y los sonidos grabados previamente, y se producía una sugerente confusión auditiva.

Más allá de la cantidad de invitados, de las actividades realizadas y de los recortes de prensa, creo que lo valioso de este festival fue la oportunidad de que entre conferencias, diálogos, conciertos, caminatas y paseos en teleférico, hubo cabida para una serie de encuentros, muchas veces fortuitos, entre todos los participantes que tuvimos la posibilidad de poner en juego las perspectivas desde las que nos acercamos al fenómeno del sonido, ya sea la arquitectura, la escultura, la música, la literatura, o la tecnología. Asimismo, se produjeron respuestas muy variadas y sorpresivas por parte de quienes se encontraban, mayoritariamente por casualidad, frente a las distintas intervenciones distribuidas por la ciudad, que obligaban continuamente a cuestionar el sentido de lo que estábamos intentando realizar. En mi caso, de hecho, me quedo con un recuerdo que resume toda esta experiencia. Para reunir el material con el que realizaría mi improvisación en la feria del libro recorrí muchas calles con el fin de entrevistar a distintas personas con la pregunta “¿Qué quieren que les diga?” Pero me di cuenta, primero, que la pregunta estaba mal planteada y, además, que varios de ellos no querían responder o derechamente no querían que les dijera nada. Quizás de eso se trata, finalmente, la escucha.

Felipe Cussen

D octor en Humanidades por la Universitat Pompeu Fabra e investigador del Instituto de Estudios Avanzados de la Universidad de Santiago de Chile. Sus investigaciones se sitúan en la literatura comparada, especialmente la literatura experimental, las relaciones entre poesía y música, y la mística. El año 2015 publicó el disco “quick faith” (records without records), que puede descargarse gratuitamente.

Fotografía Guido Limardo y Roberto Wolk

Revista Aural Nº1



$3.000 CLP | $6.00 USD

Ventas Online:
www.tsonami.cl/tienda

Información y Contacto:
aural@tsonami.cl

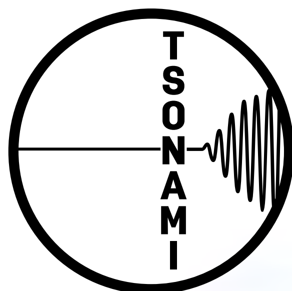
Revista Aural Nº2



$4.000 CLP | $8.00 USD

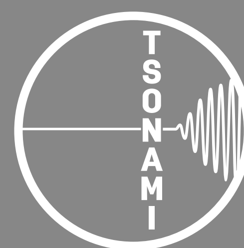
Ventas Online:
www.tsonami.cl/tienda

Información y Contacto:
aural@tsonami.cl



www.tsonami.cl

Fotografía Fernando Godoy



www.tsonami.cl

